Mihaela URSA



BCU Cluj / Central University Library Cluj

Scriitopia

DACIA XXI

Mihaela URSA

*

SCRIITOPIA

(ediția a II-a, revăzută și adăugită)

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Coperta: Lucian Manoilă
Ilustraţia coperţii: Lucian Manoilă
Redactor: Mihaele Ursa
Tehnoredactare computerizată: Mihaela Ursa

Coordonator colecţie: Ion Vădan

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
URSA, MIHAELA
Scriitopia / Mihaela Ursa. - Cluj-Napoca : Dacia, 2010
Bibliogr.
Index
ISBN 978-606-92486-9-0

82.09

© Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2010
Colecţia: Scriitorii la ei acasă
Adresa: B-dul 21 Decembrie 1989, nr. 62, ap. 6, Cluj-Napoca, România
Telefon: 0264 452 178
E-mail:marketingdacia@yahoo.com

Mihaela URSA

SCRIITOPIA

(ediţia a II-a, revăzută şi adăugită)

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Editura Dacia XXI
2010

Pentru Dor,
fără de care nimic n-ar fi fost

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Introducere

Autoficțiune

Mă descopăr trăind o utopie, de fiecare dată cînd scriu. Îmi întreţin iluzia că înţeleg texte, că întîlnesc autori. Ştiu că, în realitate, nu înţeleg nimic şi nici vorbă să mă întîlnesc cu cineva, dar îmi suspend de bunăvoie neîncrederea şi mă încăpăţînez să cred, fără să fiu credulă. Nu am cum (şi nici nu-mi doresc) să evadez din Scriitopia, unde ficţiunile mele despre autorii cei vii sînt atrase magnetic, androginic, către ficţiunile mele despre mine însămi. Numai în acest ţinut imposibil pot continua să scriu, pentru că scriind eul meu capătă conţinut de subiect şi atinge un alt subiect, la fel de proteic şi de holografic. Eul meu depinde de altul, iar altul depinde de eu. Eu fără altul nu se văd, nu au nici un fel de corporalitate, relevanţă sau realitate, după cum nu se vede nici pînza de păianjen care vibrează sub ei. Eu sînt păianjenul critic, iar pînza mea este *vibrotextul*, textul vibratil pe care „prada" auctorelui mă face să dansez.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Proiecte

Cartea de faţă conţine intenţiile a cel puţin două studii: primul, de investigare a subiectului auctorial ca figură a imaginarului criticii şi teoriei literare, iar al doilea, de perspectivare a curentelor criticii americane din anii '80. Punctul de intersecţie mi-a fost oferit de constatarea că paradigma critică americană (care include atît ceea ce se numeşte „critică literară", adică analiza de text, cît şi teoria literară şi studiul cultural) virează după anii '80 înspre o refuncţionalizare a subiectului şi, implicit, a subiectului auctorial *ca fantasmă critică*. Obsedate de dispariţia autorului, multe dintre textele critice ale perioadei sunt cu atît mai predispuse să inventeze un autor. Cu cît sunt mai convinse că vor sfîrşi în *misreading* şi că nici un subiect nu vorbeşte prin intermediul lor, cu atît ele „trădează" mai vizibil cauza poststructuralistă a exterioritătii non-subiective. Aceste trădări se formulează în metafore şi imagini, mai ales în acele metafore şi în acele imagini cărora vocabularul teoretic, al criticii ştiinţifice, le-a pierdut accepţia imaginară, tratîndu-le ca pe nişte inevitabile figuri argumentative, de discurs. Or, cînd abandonează conceptul pentru a apela la metaforă şi

ficţionalizare, criticul, teoreticianul (omul de ştiinţă, de fapt) relatează despre sine la adăpostul relatării despre un alt text, despre un alt autor.

Inevitabil, apariţia acestui punct de intersecţie a reclamat o modificare de optică: dacă am început privind pe axa diacronică, unde am citit valorile istorice ale subiectului auctorial, de la o înălţime necesară gestului recapitulativ, am secţionat apoi sincronic cîteva momente, insistînd mai ales asupra cotiturii de la sfîrşitul anilor '80 – începutul anilor '90 din critica americană (corespunzînd bilanţului poststructuralist şi trasării direcţiilor de depăşire a respectivului curent teoretic). În aceste capitole sincronice au încăput cele mai multe analize de text – iminente scopului descriptiv. Cînd mă refer la „analiza de text" nu am în vedere nici proza, nici poezia, ci textul critic transformat în termen referenţial prim. Artele poetice şi mărturiile de autor ies, în general, din discuţie, drept contexte auto-ficţionale sau drept lumi posibile monologice, în care autorul se proiectează în mod evident ca subiect[1].

Principii şi tehnici

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Subiectul auctorial care mă interesează nu este acela reflectat de eul poetic/ narator, ci acela proiectat de subiectul critic în textul interpretant. Am în vedere aşadar felul în care criticii percep textele pe care le citesc/ analizează ca pe nişte spaţii intersubiective, ca zone în care testează propriile limite proiective, dar şi rezistenţa unei fantasme auctoriale. Se cuvine să precizez aici o distincţie necesară între cele două accepţii principale în care înţeleg proiecţia auctorială: pe de o parte, este vorba despre metaforele limbajului teoretic în care teoreticianul se proiectează pe sine, non-intenţional, dar pe de alta este vorba, în cazul criticilor literari, de perceperea autorilor analizaţi în termeni metaforici, printr-un soi de arest semantic într-o zonă precis delimitată, a cărei alegere este mai degrabă un efect de lectură, decît o cerinţă nemijlocită a textului pe care criticul îl are dinainte (v. cazurile frecvente de analiză critică în care autorul interpretat devine ba „bijutier", ba „colecţionar", ba „sculptor" sau

---

1 Un volum interesant, de analiză românească a „modului cum scriitorul se proiectează pe sine în scriitura sa" este cel semnat de Dan Cristea în 2004. Alcătuit mai ales din înserierea unor analize de text la persoana I (jurnal, memorii), *Autorul şi ficţiunile eului* mizează pe înţelegerea ficţiunii ca lume posibilă, însă suprapune lumi ficţionale pe care ficţionaliştii le-ar numi omogene (lumile „realităţii" din memorialistică, digresive) cu lumi ficţionale eterogene (narativ-ficţionale), fără să le acorde atenţie teoretică sau distincţie conceptuală.

„exploatator" al unor secrete zăcăminte poetice etc.) Literatura (în sensul tare, ficţional, al cuvîntului) are – mai ales astăzi – şi valoarea unei modalităţi de cunoaştere (v., de pildă, valoarea pragmatică pe care i-o acordă Richard Rorty cînd numeşte actuala vîrstă a culturii „cultură literară", deosebind-o de „cultura religioasă" sau de cea „ştiinţifică").

Din perspectiva ficţionalizării unui subiect (aici, subiectul auctorial), critica şi teoria sînt, în sine, ecuabile cu literatura de ficţiune. Ceea ce este valabil, în diverse articulări teoretice ale lumilor posibile, despre ficţiune, devine adevărat despre mobilul actului critic, de aceea mă interesează acesta din urmă. Procedînd astfel, sigur că presupun demonstraţiile literaturii drept evidenţe, după cum tot ca evidenţe tratez concepte primare (de ex. „text", la Barthes, „putere", la Foucault, „diferanţă", la Derrida, „sistem" sau „structură" la Saussure) din teoriile spre care mă întorc pentru concluzii relevante în ordinea analizei de imaginar. Am inclus ocazional între analize şi texte de proză în care este figuralizat cititorul, interpretul, criticul sau cititorul-critic (cărora le presupun o sinonimie axiomatică). Faptul că recunosc în direcţiile criticii americane de după poststructuralism o refuncţionalizare a subiectului nu trebuie confundat cu afirmarea naivă a revenirii la un subiect pre-structuralist: deşi se foloseşte de elemente din descrierea acestuia din urmă, subiectul la care mă refer – aidoma autorului care se întoarce în textul critic – nu poate fi decît unul vulnerabil şi ezitant, eterogen şi discontinuu, dar nu mai puţin viu.

Ca abordare, volumul operează cu mijloacele literaturii comparate pe corpul teoriilor literare (nefiind poate întîmplător că, procedînd la fel, deconstructorii de la Yale îmbrăţişează poststructuralismul francez din interiorul departamentelor de literatură comparată). Argumentaţia nu îşi asumă însă cîştigurile (ori siguranţa postulării întru adevăr) unei singure metode, şi urmăreşte (în funcţie de nevoile demonstraţiei şi de specificul subiectului atins) linii din gîndirea analogică, psihocritică, critică sociologică sau lingvistică, teoria actelor de vorbire etc. Din raţiuni strategice am ales ca la sfîrşitul fiecărui capitol să rezum atît paşii metodei compozite pe care am adoptat-o, cît şi demonstraţia abia finalizată, anticipînd ipotezele capitolului următor. Astfel am considerat că lămuresc, pe de o parte, punctele esenţiale ale problematicii abordate şi că, pe de altă parte, construiesc paşii unor concluzii care pot rămîne prea puţin pregnante în corpul argumentării, al referinţelor sau al precauţiilor inerente.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Sfîrşitul originalităţii

Mi-am asumat un spectru destul de larg de argumente de autoritate din două motive: pentru că natura acestui studiu o impunea şi din dorinţa de a lua poziţie faţă de tendinţa evazionistă manifestată azi în anumite texte de critică şi teorie literară, unde absenţa aparatului critic este clamată, cu destulă condescendenţă, ca un argument de originalitate("nu vreau să mă las influenţat") sau ca o formă de revoltă conştientă faţă de prăfuitele metode ale pozitivismului academic ("nu vreau să mă supun unui tipic bătrînicios"). Raţiunile pentru care asemenea supradimensionate aşteptări de originalitate au supravieţuit atîtor decenii de textualism şi nominalism îmi sînt încă neclare, cu atît mai mult cu cît ele apar mai degrabă în tabăra relativiştilor postmoderni, decît la conservatori. Găsesc utilă redimensionarea şi subordonarea lor unui imperativ de comunicabilitate. Să ne amintim că una dintre funcţiile invocării argumentelor şi vocilor plurale este tocmai evitarea pericolului autoritarist al monoideismului, prin întinderea unor reţele de referinţe textuale, a unor plase de voci individuale, în care observatorul critic reprezintă, după caz, un nod sau o relaţie. Prin urmare, lucrarea de faţă optează pentru tehnica discursivă a observatorului implicat: argumentele de autoritate nu au valoare monumentalistă ori apologetică, oferind tocmai modalitatea prin care se activează nodul reţelar în care mă aflu la un moment sau altul, „un punct de vedere mereu fluctuant, glisînd dinspre interior spre exterior, fără să presupună omniscienţă"[2] (Thomas 1991:69).

Dacă primele trei părţi ale cărţii funcţionează ca o necesară contextualizare a ideilor de autor, critic, relaţie critică (fără să fie mai puţin gravă ca explicaţie şi ca asumare interioară), cea de a patra are şi rolul de a oferi o lectură perspectivată unor discuţii încă destul de puţin cunoscute pe teren românesc (mă refer la cele despre curentele critice născute după decesul structuralismului, dar uneori şi la aspecte ce vizează critica ideii de postmodernism sau mutaţiile ideii de canon estetic[3]).

---

2 În lucrarea de faţă, în afara cazurilor în care bibliografia precizează traducerea, traducerile din bibliografia străină aparţin autoarei.

3 Afirmaţiile privitoare la *status quo*-ul anumitor dezbateri de idei trebuie citite în lumina apariţiei cărţii de faţă, în primă ediţie, în 2005.

Memoria ca selecție imaginară

La originea volumului se află o cercetare academică[4], dar se încheagă aici și un manifest subiectiv, privind exercițiul critic ca pe un exercițiu de memorie. Memoria nu funcționează doar pentru redarea unui trecut individual, personal, și nici numai pentru a da seamă despre trecutul obiectelor, al oamenilor, al străzilor sau al închisorilor, ci și pentru a povesti despre trecutul bibliotecilor. Nu mă voi lăsa aici pradă fascinației unei memorii a bibliotecilor concrete, ci voi căuta memoria bibliotecilor interioare. Alcătuind aceste biblioteci interioare, memoria mea operează, egală în capriciu și hotărire, selecții de citate, decupaje de sensuri, colaje de figuri din care se nasc, la fel de capricioase, atît înțelegerea cărților pe care le citesc, cît și confortul continuității dintre cea care sînt azi, în urma lecturii, și cea care eram ieri, înainte s-o fi înfăptuit. Toate teoriile se nasc din credința că aceste decupaje imprevizibile ale memoriei mai multor indivizi dintr-o aceeași carte coincid, ori se apropie măcar, oricît de imperfect, de statutul fix și compact al universaliilor. Iluzie a vremurilor hrănite din credința în universalitatea rațiunii, dar și din obsesia stabilității sensului sădit în text de către autorul acestuia, ideea că reținem cu toții aceleași lucruri „esențiale" dintr-un text (a se înțelege aici sensul larg al termenului de „text", acela de secvență a unui flux comunicativ care poate fi în egală măsură lingvstic, vizual, auditiv ori, de ce nu, olfactiv sau tactil) a trebuit să facă loc, în a doua jumătate a secolului trecut, unui relativism la fel de atroce, pentru care sensul, acolo unde mai trăiește, se naște din privilegierea individuală a unor semne ale textului în defavoarea altora, deci se află exclusiv în puterea creatoare a receptorului de text.

Anii din urmă anunță un ecumenism în care cele două poziții ideologice extreme (între care plutesc controlat ipostaze intermediare) nu se cer anulate într-o soluție de compromis, ci integrate unui model dinamic plural, favorizînd o imagine a creatorului care este doar parțial stăpîn pe creația sa, dar a cărui autoritate nu poate fi negată. Acesta este contextul în care o investigație asupra curentelor teoretice manifestate în Statele Unite în anii '80 capătă o relevanță care depășește simplul interes descriptivist-istoric, făcînd din

4 O parte a acestui studiu a rămas în afara cărții, putînd constitui o analiză de sine stătătoare. Ea se intitulează *Despre distanțe: românii din „republica literelor"* și completează lectura cu o investigație asupra receptării de care au parte structuralismul și poststructuralismul francez, dar și deconstrucția sau alte teorii americane în România.

inventarul acestora un indice al unei anumite sensibilităţi teoretice. Anii '80 sînt nemaipomenit de fecunzi teoretic: în Statele Unite, pe locul defunctei *new criticism* şi al unei prea puţin convingătoare formule de structuralism, se nasc atît curentele teoretice de stînga (*new marxism, deconstructive post-structuralism, marxist feminism, new historicism, speech-act theory, reader-response criticism*), sub influenţa directă a importurilor masive de pe teren franţuzesc (Barthes, Derrida, Foucault) ori german (Habermas), dar şi, cu aportul catalizator al acestora, importante discuţii în jurul conceptului de *postmodernism* ca pretext al unor dezbateri articulate epistemic, care vor da tonul sau vor modifica ulterior mişcările de idei din Europa. Faptul că postmodernitatea mizează pe o concepere humboldtiană a cunoaşterii, ca mod constructiv al limbajului, adaugă analizei o privire necesară – chiar dacă rezumativă – asupra dezbaterilor lingvistice aferente direcţiilor teoretice discutate.

Cum intervine memoria în discutarea acestor curente? În principal prin adăugarea sau sărăcirea datelor reale, factuale ale textelor cu produse pur metaforice. Sînt convinsă că lecturile pe care le dăm astăzi autorilor activi în teoriile americane ale anilor '80 sînt, tocmai datorită caracterului masiv şi eclectic al producţiei de idei din perioada respectivă, unele care nu se mai susţin prin autoritatea unor referinţe universale (cum se întîmplă cu argumentele de autoritate din alte epoci), ci prin capriciul jocului de memorie, un joc în care, pe lîngă decupajele amintite, mai intră şi concluziile preferate pe care biblioteca noastră le poartă deja. Nu este vorba despre situaţia în care argumentul de autoritate nu mai există pentru că nu mai are conţinut referenţial, valoare de adevăr. Aceasta a devenit de multă vreme normalitate. Repun în discuţie însă o idee veche, a cărei expresie literară are deja o istorie substanţială, începînd de la teoriile din anii '30 ale lui Ingarden, preocupat de „zonele de nedeterminare" ale textelor. Mă interesează felul cum teoreticienii americani ai anilor '80 produc text apelînd la uitare şi amintire ca la nişte instrumente ficţionalizante. Despre aceste instrumente este vorba în cele ce urmează. Discut în alt loc despre relevanţa acestor referinţe americane pe teren românesc. Totuşi, reiterez aici impactul (calitativ şi cantitativ) pe care l-au avut, în România anilor '80, concluziile nord-americane despre postmodernism, poststructuralism şi deconstrucţie. Ca şi restul Europei de Est, România face şcoala postmodernismului în termeni americani, iar acest lucru nu rămîne fără urmări la nivel literar, ideologic, socio-cultural şi politic.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Structuralismul epuizează apetenţa epocii pentru termenii „tari", pentru concluziile ştiinţifice, pentru canonul raţionalist de ştiinţificitate şi cercetare obiectivă. Poststructuralismul descompune şi expune privirii tocmai detaliile şi articulaţiile obnubilate. În vreme ce structuralismul articulează o teorie fără memorie, despre poststructuralism se vorbeşte astăzi ca despre un discurs al recuperării memoriei ca urmă a ceea ce se ascunde în spatele oricărei prezenţe. Relevanţa teoretică a acestei concluzii este aceea că timpul şi istoria se întorc în discurs în formule minimaliste, adesea derizorii, dar relevanţa ei practică este cîştigul major: posibilitatea deschiderilor spre teorii ale ascunsului şi tăcerii, altfel decît de pe poziţii mistice.

Nu aş vrea însă ca această introducere să fie citită ca o apologie a istorismului pur şi simplu: pledez pentru „prioritatea operatorie" a sincroniei în analiza şi teoria literară. Cu toate acestea, mi se pare important ca interpretul critic să predispună „un anumit formalism critic la perceperea unei prezenţe tăcute a istoriei: în jurul textului, ca şi în jurul limbajului, îmbibînd ţesătura pînă la urzeală, să recunoaştem şi să ascultăm această prezenţă indiscretă, stăruitoare, apăsătoare, se năzuieşte să se cufunde în acel soi de vid pe care-l constituie sensul propriu al textului, să-l umple, să se dezvolte în locul lui..." (Zumthor 1983:43).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Ecuaţii ale imaginarului

Marele merit al deconstrucţiei (cea mai îndrăzneaţă – deşi anistoristă – elaborare a poststructuralismului) este faptul că atentează la exprimarea unei invizibilităţi şi a unor non-termeni. Un discurs interesat de scoaterea absenţei din invizibilitate teoretică este tocmai şansa aşteptată de criticul literar mereu atent la zonele de umbră, aprins de presimţirea unor fantasme care nu coagulează niciodată un corp şi frustrat să trăiască suspendat între o existenţă diurnă, a savantului obiectiv, şi una nocturnă, a profetului halucinant, o dublă existenţă care „valorifică simultan memoria şi predicţiunea" (Zumthor 1983:59). Am căutat să investighez principalele texte ale criticilor americani din anii '80 printr-o metodă subversivă, într-o hermeneutică a îndoielii: aceea de a descoperi jocuri fantaste ale ficţiunii în texte perfect încadrate într-o tradiţie a ştiinţificităţii post-iluministe, recursul – adesea involuntar – la operaţii de metaforizare, de reducţie sau analogie, la figuri vizuale favorite sub care stau

obsesiile fiecărui teoretician în parte, dintre care cea mai importantă este figura autorului[5].

În aceeaşi măsură în care figura autorului apare în imaginarul critic, asistăm, la scriitorii, dar şi la criticii dintr-o epocă sau alta la un alt tip de presupunere a prezenţei sau a posibilităţii de prezenţă a criticului, fie ca scrib sau copist, fie ca legiuitor şi normator estetic, fie ca şi cenzor sau hermeneut. Într-un anume fel, epocile culturale îşi aleg metafore predilecte sub care înţeleg efortul artistic, deosebindu-l de alte tipuri de creaţie sau de alte forme de travaliu. Ca şi explicaţiile cosmologice (care sunt, după cum le citeşte Lubomir Doležel în logica lumilor posibile, mai degrabă modele interpretative, naraţiuni alternative, decât expresii ale modelului explicativ dominant, ştiinţific-obiectiv), explicaţiile legate de „autor", de „artist" ca generator al unui artefact estetic sunt autonome faţă de statutul obiectiv al acestuia, faţă de situaţia lui istoric-socială. Dacă depind de ceva, atunci ele sunt mai degrabă elaborări imaginative, ficţionale, întreţinînd o anumită complicitate paradigmatică decît o explicaţie „ştiinţifică". Aceste relaţii de interdependenţă dau o măsură suficient de exactă a felului în care s-a consolidat şi diferenţiat un imaginar scriitoricesc.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Din momentul în care scriitorii au devenit un soi de comunitate universală (moment plasabil istoric imediat după apariţia tehnologiilor care permit multiplicarea şi circulaţia manuscriselor), această comunitate elaborează, conştient şi inconştient, elemente ale unui imaginar propriu. Descrierea lui în termeni universali este riscantă şi riscată, pentru că de la o cultură la alta, de la o epocă la alta apar modificări esenţiale (în capitolele următoare voi discuta, de pildă, diferenţa dintre mediul cultural european influenţat de cartezianism şi mediul cultural anglo-american, influenţal de empirism). Totuşi, o anumită unitate şi consecvenţă de elaborare fantasmatică a unor figuri tutelare (v. „scriitorul", „autorul", „criticul") este imposibil de explicat altfel decît prin existenţa acestui imaginar comun. Actul critic porneşte de la un exerciţiu de imaginaţie proiectivă, „se situează la graniţa nesigură unde figura proprie a eului nu

5 "Aceste texte induc figuri de autori, iar acestea, la rîndu-le, îşi legitimează textul; autorul este cel care a făcut opera, dar opera nu este niciodată ceea ce a făcut autorul." Brunn 2001: 12.

se distinge cu desăvîrşire de figura pe care i-o prezintă lumea" (Starobinski 1974:222).

Mă interesează modelarea „relaţiei critice" (aşa cum e definită ea de Starobinski) între polul subiectului critic, interpretant, şi subiectul auctorial, interpretat, deoarece pornesc de la presupunerea că orice lectură/ act critic seamănă cu testul Rorschach, textul funcţionînd ca „pată de cerneală". „Imaginea pe care o văd în acea pată [pata de cerneală din testul Rorschach – n.m., M.U.] este eul meu, aşa cum se proiectează în afară şi, în acelaşi timp, este acel 'afară' care se proiectează spre mine" (1974:222).

Aparentul impediment în calea unei asemenea intenţii (ideea că mişcările imaginarului sînt greu – dacă nu imposibil – de urmărit în articulările unor teorii) nu este real, deoarece la un nivel sau altul, orice teorie este, după Gadamer, „viziune pură", demonstrînd tot atîtea (dacă nu mai multe) legături cu imaginarul, cîte dovedeşte cu conştiinţa teoretică. Din instanţe teoretice, figurile sus-amintite devin elemente de imaginar. Tocmai acesta este nivelul la care mă ocup de teoriile propuse. Pe lîngă proiecţia imaginală a unui autor ficţional, textul critic conţine, evident, o formă de descripţie/ hermeneutică/ analiză a ceea ce criticul consideră a fi lumea „obiectivă", „reală" a textului produs de autor. De aceea, văd textul critic ca pe manifestare a două modalităţi de creaţie de lumi: la primul nivel, el propune o ficţiune cu referent în lumea posibilă a autorului, iar la al doilea se asigură de „realitatea" unei lumi pe care o descrie ca dată, referenţială, şi care este propria sa lume, adesea tratată ca pat al lui Procust. În vreme se această a doua lume este supusă corecturilor şi modificărilor de design succesive (v. metamorfozele evaluărilor aceluiaşi critic despre un acelaşi autor sau ideea însăşi de polemică în critică, bazată pe diferenţele ce se stabilesc în descrierile, ca lume referenţială, ale aceluiaşi text/ autor de către critici diferiţi), lumea dintîi, a autorului ficţional proiectat de text, dar şi de subiectul critic, este închisă în sensul în care este imposibil de corectat[6].

BCU Cluj / Central University Library Cluj

6 Iată de ce consider critificţiunea o specie literară cu lume închisă, deoarece nu numai că face din proiecţia de sine auctorială o miză principală, ci şi citeşte critic alte texte/ alţi autori din perspectiva unei lumi ficţionale, subiective, insensibile faţă de orice încercare de a-i stabili „valoarea de adevăr". „Închiderea" nu trebuie citită axiologic ca depreciere, ci, dimpotrivă, ca autonomizare ficţională faţă de cîmpul oricărei referenţialităţi în actualitate.

Legături

Pînă la discuţia despre critica americană a anilor '80, o serie de preliminarii se impun: în primul rînd, refacerea, ca istorie personală, a istoricul ideii de autor, inevitabil înscris în istoricul ideii de subiectivitate. Deosebesc un registru modern al muncii critice, fundamental vizual, pentru care critica e iluminare ştiinţifică şi obiectivă a unor invarianţi (ca în structuralism) de unul postmodern care se ocupă de intenţie, diferenţă, umbră şi urmă (ca în poststructuralism). De aici o investigare a problemei subiectului în *Partea I* se opreşte la mutaţiile în ordinea subiectului (subiectul cartezian, subiectul determinist, dar şi subiectul dezarticulat nietzschean care va conduce în epoca actuală la afirmarea unui subiect discontinuu, asemănător cu acela pe care îl imagina, pe alte coordonate, Bataille), precum şi la fluiditatea raportului dintre lumină şi întuneric în *Partea a II-a*, dintre dezvăluit şi ascuns, dintre explicabil şi misterios în discuţiile despre cunoaştere. Statutul criticii americane în raport cu critica europeană merită atenţie separată: o discuţie diacronică de ansamblu (*Partea a IV-a*) stabileşte genuri proxime şi diferenţe specifice între curentele critice europene şi cele americane, dar şi între conţinutul unei epistemologii europene în comparaţie cu una americană, ţinînd cont de deosebirile de sursă filosofică ale celor două spaţii. Aceste diferenţieri nu sînt posibil de schiţat decît într-o hartă generală a principalelor curente de idei, de la începutul secolului XX pînă astăzi, cu atenţie specială asupra curentelor manifestate în anii '70-'80 şi asupra principalilor lor reprezentanţi. *Partea a III-a* detaliază şi finalizează demonstraţiile despre autor şi auctorialitate anunţate anterior. În *Partea a V-a* revin asupra intenţiilor şi a măsurii în care ele s-au dovedit sau nu (*sorii*)-utopice. Scriind concluziile, mi s-a întîmplat să constat, cum mi se întîmplă adesea, că, în loc să închei acest text cu bordura decorativ-recapitulativă care mărgineşte orice carte respectabilă, nu reuşeam decît să lungesc firele – oricum neterminate – ale pînzei mele vibratile. Se află acolo, prin urmare, mai multe deschideri decît închideri, dar şi propriile mele proiecţii fantasmatice.

Trei sînt tezele acestei cărţi: în primul rînd, aceea că, indiferent cît de puternic este ataşamentul unei epoci faţă de ideea dispariţiei subiectului, actul critic este imposibil fără apelul la imaginar: fantasma unui autor locuieşte la debutul oricărui act critic, după cum fantasma unui critic sau a unui interpret este presupusă în orice operă. Măsura în care acestea se reflectă reciproc, postulîndu-se în metafore care îşi fac loc în limbajul cel mai „ştiinţific" cu

putinţă, într-un imaginar ce trădează adesea intenţiile explicite, dă tocmai descrierea precisă a relaţiei critice, iar modalitatea de operare a descrierii este mijlocită de uitare şi amintire, de jocurile imprevizibile ale memoriei selective. Cunoaşterea critică este ficţionalistă[7], de aceea o abordez cu instrumentarul teoriilor lumilor posibile, excluzîndu-le pe acelea care nu oferă vizibilitate subiectului.[8] „În fine, ideea era de a-i trata pe aceşti scriitori cunoscuţi de toată lumea ca pe nişte personaje de ficţiune, ceea ce este probabil dorinţa ascunsă a tuturor autorilor, să fie uitaţi sau celebri." (Xavier Marias apud Rabau 2001:17).

Interesîndu-mă de măsura în care fantasma unui autor ficţional (şi nu fictiv, pentru că este întreţinut după logica şi cu datele creaţiei ficţionale, şi nici virtual, pentru că îi găsesc locul în logica ficţionalistă a lumilor posibile) prescrie imaginarul teoretic, am descoperit la un nivel mult mai uşor de investigat – respectiv la nivelul afirmaţiilor textuale însele, zone în care discursuri cît se poate de impersonale alunecă spre afirmarea unei metafore şi imagini auctoriale. A rezultat aşadar, în analiza mea, un clivaj asumat: chipurile autorilor care fulgurează imaginal în presupoziţiile critice (şi care transpar în privilegierea unui anumit registru metaforic, în configurarea unor reţele de termeni obsesivi etc.) se amestecă adesea cu nişte chipuri mult mai clare (dar nu şi mai autentice),

BCU Cluj / Colecţia Universitatea din Bucureşti

---

7 Este foarte important de precizat că accepţia pe care o dau „ficţiunii" în cea mai mare parte a cărţii, unde nu adaug determinativul „literar", este accepţia din logică sau din semantica lumilor posibile (aceea de produs logic similar ipotezei).

8 Deşi foarte interesant şi germinativ, volumul lui Toma Pavel despre *Lumile ficţionale* conţine premise de care nu pot decît să mă despart: ideea că *ficţiunea* e un gen aparte de produs ontologic, marginal faţă de un model considerat *adevăr* îmi este neproductivă, deoarece consider ficţiunea mai degrabă un mod ontologic, un mod de a crede, fără naivitate, în lumea în care eşti, decît o periferie ontologică. Dar cel mai important punct de bifurcaţie mi se pare faptul că pentru Pavel teoretizarea lumilor ficţionale poate rămîne oarbă faţă de subiect (în ciuda referirilor la modificările de mentalitate sau de model cosmologic). Subiectul acestei teorii este invizibil, el identificîndu-se, cel mult, pe sine, în lumea ficţională, unde ar uita de existenţa lui actuală. Creaţia de lumi nu este gîndită de Pavel prin includerea subiectului, ci în afara lui, ca şi cînd ficţiunile ar avea existenţă în sine. Or, lumile ficţionale care mă interesează sînt cele aduse în existenţă de mişcarea instantanee a subiectului critic, receptor. Este revelator capitolul despre incompletitudine, unde Pavel se fereşte să facă din ficţionalizare o modalitate gnoseologică. Analizînd felul în care „lacuna radicală" apare în modernitate şi postmodernitate drept un reflex al cunoaşterii noastre lacunare despre propriul univers, tragic, autorul lansează ideea refacerii naturale a „echilibrului cultural" – concept foarte asemănător cu acela al lui Gadamer de sistem cu autoreglare – pentru a se opri înainte de a fi formulat concluzia care se impunea, şi anume că, în perioade sau în culturi cu o concepţie instabilă (neliniştitoare şi lacunară) despre lume, ficţiunea serveşte nu numai ca model compensatoriu ori alternativ, ci şi ca ipoteză explicativă a lumii.

aşa cum sînt ele afirmate de textele care se ocupă de felul „cum arată" autorul. Textul critic este un univers cu observator inclus şi implicat sau, într-o conceptualizare ficţionalistă, o lume posibilă cu şi pentru cel puţin două personaje (criticul şi autorul), aflată în mişcare şi reconfigurare continuă.

O a doua teză pregnantă este aceea că modelul cosmologic, înţeles ca model cognitiv global, construct mental şi imaginal primar, este în continuare responsabil pentru sursa comună a conştiinţei noastre teoretice şi non-teoretice, ştiinţifice, mitice sau imaginale. Faptul că în cosmologia de azi se apelează tot mai mult la categoria de posibilitate în descrierea lumii ne încurajează, ca fiinţe culturale, să gîndim ficţionalist universul sau să privim ficţiunea ca pe o şansă gnoselogică pe măsura epocii în care nu putem decît să ne purtăm „ca şi cum" am cunoaşte. La acest nivel, mi se pare revelatorie autonomia pe care explicaţia cosmologică o întreţine faţă de explicaţia ştiinţifică, respectiv gratuitatea cu care „a crede într-o reprezentare" se prezintă ca alternativă la „discursurile de adevăr", la explicaţia obiectivităţii ştiinţifice şi la pretenţiile sale universaliste. După acelaşi model, văd ficţiunea auctorială ca o soluţie la care criticul apelează pentru a se dezinteresa de persoana autorului despre care vorbeşte (inventîndu-l în *by-pass*) sau, respectiv, ca o soluţie prin care teoreticianul vorbeşte despre sine chiar cînd se preface exclusiv interesat de concepte şi de „adevăr" (fie el şi textual, de limbaj etc.)

Babeş-Bolyai Central University Library Cluj

Cele două teze se supun uneia de o mai mare generalitate, prin care aşez epistema actuală sub semnul ficţionalismului şi al mecanismului intuitiv al omologiei. Această teză generală conţine însă o condiţie necesară, respectiv posibilitatea imaginării unui subiect care, el însuşi, se proiectează auto-ficţionalist dar, în plus, creditează alteritatea ca pe o entitate de tip subiect, tratînd-o „ca şi cum" ar exista cu adevărat, ca pe o ficţiune obligatorie. În *Partea a IV-a*, care conţine aplicaţia demonstraţiei teoretice, tocmai acesta este nivelul la care lecturez un set de texte poststructuraliste de cea mai mare autoritate, ca ficţionalizînd un subiect de autor despre care criticul scrie ca şi cînd i-ar cunoaşte realitatea ontologică, transformîndu-l în proiecţie imaginală.

Partea I. Subiect şi autor

I.1. Definiri interdependente

Cine este criticul

Una dintre ironiile relaţiei dintre critic şi text este aceea că se numeşte „critică de întîmpinare" tocmai forma cea mai autoritară de critică literară, şi anume aceea concepută ca o formă de dominare sau cel puţin de efort curativ, deopotrivă asupra textului şi a autorului de text: textul este bolnav, autorul viciat, iar criticul ar fi singurul capabil să le îndrepte sau să le eutanasieze pe toate. Pus în poziţia de a „întîmpina" o carte şi un autor (cel mai adesea la debut), criticul trăieşte febra puterii, indiferent cît de neînsemnată i-ar fi vocea. Dacă termenul nu ar fi demonetizat de un asemenea impropriu uzaj, critica de întîmpinare ar denumi tocmai relaţia critică ideală: aceea în care interpretul citeşte pentru a „ieşi în întîmpinarea" celuilalt şi a ceea ce el ar avea de spus. Acest tip de întîmpinare aspiră la mult mai mult decît stabilirea „dialogului" pe care simţul comun modern îl concepe ca pe o competiţie, ca pe o (dez)batere, ca pe o convorbire în contradictoriu, şi anume la o accepţie a dialogului analogă celei socratice, una în care importantă este participarea reciprocă la „adevăr". A te arăta disponibil să accepţi interioritatea textului şi, la limită, a autorului respectivului text, reprezintă primul pas al relaţiei critice şi al oricărei interpretări posibile. Problema care se pune este capacitatea de a renunţa la autoritatea discreţionară, pentru ca exerciţiul de pînă atunci al puterii să lase locul contactului democratic, liberal, cu celălalt.

A aplica astăzi o anumită metodă critică în interpretarea unui text sau a oricărui alt lucru nu mai reprezintă garanţia credinţei într-o formă certă de adevăr, şi nici în capacitatea propriei intuiţii de a avansa spre acel adevăr, ci o modalitate de a decupa lumea – ca mulţime infinită de obiecte ale cunoaşterii – în zone precise de favorite, respectiv de obiecte proprii şi/ sau improprii metodei alese. Aş putea fi acuzată pe drept cuvînt că, imaginînd actul critic ca pe un exerciţiu de putere, manipulez la rîndu-mi conceptul. Totuşi, cred că, dacă admitem lumea textului critic ca lume posibilă cu cel

BCU Cluj / Central University Library Cluj

puţin doi subiecţi (auctorial şi critic), putem recunoaşte că relaţiile de putere nu vor înceta să se stabilească. Mă refer, desigur, la puterea înţeleasă ca mijloc de luare în stăpînire a celuilalt şi ca instrument de control al intenţiilor şi acţiunilor unui subiect de către un altul. Nu este vorba doar despre criticul omniscient, care ştie mai multe decît autorul însuşi, dezvăluindu-l pe acesta ca pe un naiv subiect-obiect psihanalizabil, sporindu-i cunoştinţa despre sine şi dîndu-i sfaturi curative. Nu este vorba exclusiv nici de criticul normator, care acţionează în numele unei forme de autoritate socială, pentru reglementarea şi corectarea acţiunilor subiectului auctorial.

Pînă la urmă, o formă de putere mult mai discretă se manifestă în însuşi actul de a interpreta: interpretarea critică (adică nu numai în lectură, ci şi în textul care urmează lecturii) presupune aşezarea într-o nouă explicaţie a textului citit, respectiv aşezarea textului şi a autorului într-o ficţiune narativă care modifică intenţiile subiectului auctorial (sunt frecvente relatările scriitorilor despre uimirea pe care le-o produce o anumită lectură critică, în care textele lor devin de nerecunoscut). Interpretînd, abuzăm discreţionar şi coercitiv de ceea ce textul (cu autorul lui concret cu tot) ne comunică, aceste lucruri nu mai sunt de mult un secret al teoriilor receptării (este suficientă o actualizare a triplei intenţionalităţi, a operei, a autorului şi a receptorului care însoţeşte, la Umberto Eco, orice lectură).

Cercetătorul de azi îşi regăseşte confortul pierdut o dată cu instalarea relativismului amintit de îndată ce opţiunea lui pentru metodă a şi oferit jumătate din răspuns: ceea ce depăşeşte graniţele investigaţiei metodice iese din orice calcul. Numai că zonele umbrite poartă cu siguranţă o anumită valoare de adevăr pe care critica de azi şi celelalte discursuri interpretative sînt chemate să o descopere, după cum sînt chemate, cu cîntece de sirenă, să descopere orice altă formă de alteritate. Compartimentarea tipurilor de critică posibile şi, mai mult, încurajarea performanţei într-un singur domeniu reprezintă şi încurajarea unui anumit tip de monoideism de natură să ascundă privirii precis focalizate alte zone demne de tot interesul.

De la copist la hermeneut

Primul act critic din istoria literaturii nu este decît o deviere de la activitatea de copiere şi traducere a unui text presupus model. Prima traducere

infidelă, prima copiere cu omisiuni, comentarii sau interpolări este, implicit, prima imitaţie, dar şi prima interpretare critică. La acest nivel, actul critic este tot unul de manipulare a unui text existent: textului fidel copiat i se opune unul în care comentariul este implicit, în care lectura altuia este prezentă. Caracteristica principală a acestei „manipulări" este însă una pozitivă: totul se subsumează preocupării generale pentru claritatea operei şi a exprimării sale, într-un context în care opera este „fundamental mobilă" (Zumthor 1983:104) şi în care nu există noţiunea de plagiat, opera fiind considerată un fel de proprietate comună, care se completează şi creşte numai din această apartenenţă comunitară. Copistul infidel (ca şi recitatorul sau imitatorul antic) se dedică literalităţii numai pînă la pragul unde aceasta nu face necesară o formă de replică. Imitatorul este şi primul critic, de vreme ce îşi propune să izoleze o formă de model, de perfecţiune, adică să extragă universalii, dar să şi multiplice respectivul model, cu comentariile şi adnotările care să îi ofere explicaţii absolut necesare[9].

Repetiţia este aşadar începutul interpretării, un fel de traducere literală, formală, a conţinutului prim, întîiul pas în afara contemplaţiei idolatre. Nu este întîmplător faptul că una dintre utopiile niciodată părăsite de contemplaţia critică este tocmai revenirea la o formă de literalitate, respectiv la un discurs interpretativ de grad zero, care să refacă, practic, textul pe care îl citeşte, la fel cum Pierre Menard reface textul lui Cervantes, în visul lui Borges. Iar eforturile de imaginare a unui personaj-autor nu fac decît să traducă această aspiraţie utopică: aceea de a substitui conţinutul necunoscut al creatorului de text cu un conţinut metaforic, cu un surogat de prezenţă capabilă să justifice adevărul interpretării, de această dată: dacă interpretarea este „fidelă" textului (aşa cum presupune, în principiu, orice critic despre lecturile sale), atunci, conform adepţilor literalităţii, din ea ar trebui să se întrupeze întocmai fantasma autorului.

Dacă pînă în Renaştere rezistă ideea unui interpret (rapsod) care trebuie să spună lucrurile „frumoase" despre textul interpretat, de la Descartes imperativul este acela al „ideilor clare şi precise", al criticii conduse de „lumina raţiunii", opera model este opera corectă, respectiv conformă

---

9 „Împărţindu-se aşadar cărţile în mediocre, bune şi perfecte [...] de ce să nu luăm de la cei ce s-au dovedit desăvîrşiţi, ci de la cei mai puţin buni?" (Delminio 1986:136).

unei reţete care îi garantează valoarea. În secolul XVI, efortul critic corectiv era inclus încă în actul creaţiei, fiind recomandat ca unul dintre paşii obligatorii ai desăvîrşirii poetice. De pildă, Ronsard dictează: „Te vei strădui să-ţi îndrepţi şi să-ţi şlefuieşti versurile, şi nu vei trece cu vederea vreo greşeală, asemenea unui bun grădinar cînd vede arborele încărcat de ramuri inutile sau prea puţin folositoare" (1986:282).

După Boileau, criticul este o instanţă normatoare, un maestru corector, unul a cărui lectură este mereu direcţionată meliorist, prin puterea clarviziunii raţionale. Adevăratul critic nu este, în secolele XVII-XVIII, cel care admiră, ci acela care izolează zonele deficiente ale creaţiei, abandonînd interpretarea de dragul unor liste de caracteristici negative care, scăzute din text, ar conduce la imaginea unei opere cît mai apropiate de ideal. Textului i se cere şi acum precizie şi claritate, adică *literalitate*, deoarece receptarea lui trebuie să fie aproape ne-mediată, un fel de receptare instantanee precum tabloul înfăţişat ochiului care se deschide spre o perspectivă luminată. Impasul criticului cartezian va reda o şansă criticului-interpret, imagine cu care operăm încă în prezent, deşi sub nuanţe modificate. Puterea manifestată discreţionar atrage după sine visul unei relaţii de reciprocă dependenţă şi de reciprocă autorizare: reprezentările „de atelier" la care criticul recurge pentru a-şi imagina autorul sînt necesare nu numai unei legitimări a creaţiei printr-o prezenţă vie şi conformă acesteia, dar şi legitimării actului hermeneutic al criticului printr-o fantasmă care să îl confirme, la rîndu-i.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Poziţia proiectivă acuzată adesea în textul critic, culpabilă pentru că face din interpretare o modalitate de împlinire a propriilor dorinţe şi fantasme în textul altuia, poate fi salvată. Practicînd-o, criticul secolului XX nu încearcă numai exagerarea identităţii, ci începe şi să deprindă rolul de participant la celebrarea alterităţii[10], la sărbătoare sau la joc, la extazul divin, după cum ne recomandă uitatul sens al termenului însuşi de „teorie". Termenul de *extaz*, *ek-stasis*, este necesar şi obligatoriu: totul începe cu îndepărtarea de sine, cu o

10 Desigur, cu această afirmaţie exprim deja, implicit, o poziţie metodologică: actul critic reprezintă angajarea într-un raport intersubiectiv al identităţii cu alteritatea. Curentele critice la care mă refer în cartea de faţă nu sînt posibil de circumscris în totalitate acestei definiţii, lucru pe care îl voi preciza şi detalia la momentul respectiv, însă ipoteza mea de lucru nu poate opta decît pentru o variantă a actului critic bazată pe conceptul de subiectivitate, a autorului, a criticului şi a cititorului.

ieşire din sine către lumea altuia. Extazul are rolul de etapă preliminară aici, în care are loc purificarea de uzul şi abuzul de obiectul interpretării pentru a putea începe să asculţi şi să percepi alteritatea. Criticul normator, clasicist, criticul care sancţionează erorile textului şi trasează direcţii creaţiei vii lasă locul, începînd cu secolul XIX, şi unui critic mai interesat de descrierea alterităţii textului pe care îl are în faţă, decît de judecata de valoare asumabilă.

Actul critic – act de creaţie

Pentru a-şi apropria alteritatea, criticul recurge, ca la o amuletă preţioasă, la un set de imagini canonice ale creatorului de literatură, prezenţa acestuia fiind metaforizată (implicit sau explicit) în textul critic, substanţiată în figuri care nu au alt rol decît acela de suport imaginal[11] al interpretării, al dialogului cu o absenţă. Aşezat de unul singur la masa pe care se află textul, criticul îşi inventează partenerul de discuţie, o „alteritate fantasmatică" la Alain Brunn: indiferent dacă el este un savant de un tip aparte, un om de ştiinţă preocupat de adevărul experienţei, un agricultor care cultivă cu răbdare recolte viitoare, un bijutier vrăjit de perfecţiunea detaliului, un visător din imperiul emoţiei, un revoltat mereu interesat de schimbare, sau un copil teribil. Autorul ca fantasmă apare în text prin privirea celui care îl face să survină, salvîndu-se astfel pe sine, amăgindu-şi încă o dată singurătatea. Moartea afirmată a autorului în modernitate nu este decît moartea unei ipostaze[12].

BCU Cluj / Central University Library Cluj

În analiză ultimă, actul critic este un joc al imaginaţiei şi drept dovadă stă recursul permanent la metaforă şi personificare, pentru conturarea unor instanţe imaginare (scriitorul şi cititorul). Nu este vorba doar de recursul la o retorică bazată pe alegorie (deşi acesta este, după cum observă

---

11 Utilizez adjectivul „imaginal", şi nu „imaginar", pentru a deosebi derivatul „imaginarului" de acela al „imaginării".

12 „Fantasma lui rezistă şi probabil că din această fantasmă se naşte literatura. Aşadar, de aici trebuie să începem analiza, de la această construcţie singulară a unei fantasme de către un text, deoarece la orizontul acestui text va apărea *această utopie care este autorul*." (s.m. – M.U.) (Brunn 2001:44).

Huizinga[13], incredibil de frecvent utilizată în „filosofie şi psihanaliză", adică în tot ceea ce înseamnă discurs interpretativ canonic), ci şi de asumarea nescrisă a unei convenţii: aceea de a scrie despre o realitate, despre ceva înzestrat cu imagine şi corporalitate, şi nicidecum despre abstracţiunea cititorului sau a scriitorului ideal.

"Întotdeauna cînd îmi place un poet", scrie unul dintre cei mai interesanţi dintre criticii noştri de astăzi, „mă interesează *personajul poeziei sale care este el însuşi* (s.m.- M.U.). La unii, care de altfel scriu poezii frumoase, personajul acesta nu există, nu se leagă, totul e doar un frumos atelier de făcut poezii. Cînd spun 'atelier' nu am intenţii peiorative, mă gîndesc la marile ateliere ale pictorilor şi mă gîndesc că sînt poezii construite asemenea tablourilor, cu imagini (metafore) punînd în mişcare un întreg univers poetic, dar în care autorul nu e nicăieri. Şi sînt poeţi care stau într-o scorbură (ca în 'romanul' Zenobia) şi 'lucrează': nu la poezii, ci la legea poetică din ei înşişi (iar ceru-i înstelat deasupra)." (Popescu 2002:16). Afirmaţia are mai multe implicaţii: pe lîngă faptul că instituie un autor-personaj, un fel de „autor-ficţiune", care nu este decît „un efect al textului" (Saïd 2001: 9), ea leagă construcţia acestuia de alte date decît cele biografice, respectiv de datele operei, însă şi de o noţiune romantică, aceea de inefabil, disociind operele care instituie o figură auctorială de cele care, deşi realizate estetic, nu reuşesc acest lucru. Referinţa finală la legea morală a lui Kant, devenită lege po(i)etică, introduce în discuţie o altă componentă, respectiv o formă de responsabilitate interpretativă, asupra căreia voi reveni într-un capitol interesat de valorile auctorialităţii. Pînă atunci mă mărginesc la a spune că, din punctul meu de vedere, legitimarea unei anumite forme de interpretare în defavoarea alteia este o chestiune de opţiune metodologică şi încă mai mult una de opţiune etică.

Încercarea de „a înţelege" opera se lasă condusă nu numai de o ştiinţă destul de precisă, cu tehnicile şi metodele ei, însoţite de o elementară bu-

Babeş-Bolyai Central University Library Cluj

13 În *Homo ludens,* capitolul despre *Funcţia imaginaţiei*: „În orice configurare, de la cea mai sacrală pînă la cea mai literară, [...] personificarea rămîne o extrem de importantă formă de exprimare a minţii omeneşti şi în acelaşi timp o funcţie ludică. [...] Personificarea este o deprindere a minţii, pentru care nu am crescut deloc prea mari. [...] Filosofia şi psihologia din zilele noastre au abandonat oare cu totul mijlocul de expresie al alegoriei? Sau poate că în terminologia cu ajutorul căreia dau ele nume unui impulsuri psihologice, unor atitudini ale minţii, se strecoară tot străvechiul alegoric?" (Huizinga 220-221)

năvoinţă, dar mai ales de presupunerea cu necesitate a unui Celălalt ca obiect al comentariului şi, simultan, ca subiect înzestrat în egală măsură (asemenea eului) cu conştiinţă de sine. Din acest punct de plecare relaţia critică încetează să fie una de dominaţie, devenind una de creaţie.[14]

Relaţia de directă implicaţie dintre istoria omenirii şi istoria culturii reflectă o condiţionare intrinsecă a regimului auctorialităţii de regimul subiectivităţii. Înainte ca producătorul de text să ajungă să problematizeze sau doar să gireze cu propriul nume validitatea (estetică sau ştiinţifică) a ceea ce a scris, el trebuie să treacă prin travaliul asumării propriei subiectivităţi. Întrebarea „cine sînt eu?" o precede pe omologa sa culturală „îmi aparţine oare acest text?" sau „cine semnează opera?" Desigur, răspunsul la prima întrebare este imposibil de formulat (şi chiar de contemplat) în absenţa unui termen de raportare: întrebarea identităţii este gîndită şi soluţionată de la o epocă la alta în contextul raporturilor pe care eul le stabileşte cu lumea, respectiv al felului în care lumea este internalizată şi descrisă în imaginarul indivizilor de pe o anumită treaptă istorică, iar apoi reprezentată în consecinţă. Într-un anume fel, „autorul" este proiectat de fiecare epocă în parte după nişte contururi metaforice nu neapărat conforme cu statutul său social şi istoric. Într-un anume fel, autorul este tratat ficţional asemenea făpturilor imaginare care primesc, prin alegorizare şi personificare, realitate de reprezentare. Încadrez proiecţia auctorială într-un imaginar al „omului diferit", al lui Celălalt[15].

BCU Cluj / Central University Library Cluj

---

14 Simt nevoia unei paranteze: relaţia critică nu ar trebui să fie una dominatoare, ci una de comunicare. Totuşi, practica discursului critic îmi demonstrează că imperativele relaţiei critice sînt deformate mult prea frecvent în imperative ale unei relaţii de putere, stabilite discursiv, în care autorul este redus la tăcere şi pietrificat în text, supraimpunîndu-i-se ordinea unui discurs exterior şi străin lui.

15 "Cînd este vorba despre celălalt, imaginarul nu lipseşte niciodată. În cazul alterităţii obişnuite, imaginea presupune o interpretare, mai mult sau mai puţin deformantă, a unei anumite realităţi biologice, istorice şi culturale. Alteritatea radicală merge mult mai departe, construită fără sprijin material ori folosind la nevoie materialul existent doar ca pretext, ceea ce înseamnă că Omul diferit aparţine întru totul imaginarului. Este o făptură zămislită de om, un fel de secreţie permanentă a minţii sale, rod al unei confruntări fără sfîrşit cu zeii şi cu natura, al unei lupte înverşunate pentru desăvîrşirea sau pentru refacerea creaţiei. Omul diferit întrupează latura prometeică a omului." (Boia 2004:9).

Autorul este „făptura zămislită de omul critic", o „față din adînc" (la Ioana Em. Petrescu), o „presupoziție deliberat falsă" (la Hans Vaihinger) a oricărui text critic, oricît de tehnic ar fi acesta, o figură care completează interpretarea, obligînd-o să înainteze spre un prag pe care Eu se întîlnește cu Altul. Relația critică devine astfel relație de dorință, o formă de erotism hermeneutic care „dă consistență unei realități exterioare eului, dar similară cu eul: Altul, Celălalt, altul decît mine, dar un alt eu însumi" (Codoban 2001:75).

Consider că discuția despre auctorialitate nu este cu adevărat productivă decît în cadrul unei filosofii a subiectului și subiectivității (chiar dacă acestea au un conținut plural, de-totalizat și discontinuu, motivat de mecanisme mai apropiate de economia seducției, decît a raționalității), deci în interiorul unei paradigme în care aceste noțiuni își păstrează un conținut (indiferent care ar fi acela).

Utilitatea modelelor cosmologice

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Desigur că raporturile sus-amintite precipită în mitologie, unde devin vizibile ca elaborări istorice ale unui imaginar cultural specific. Recursul la explicația mitologică mi se pare însă nesatisfăcător în acest punct, pentru că nu presupune cu necesitate investigația identitară și, cu atît mai puțin, o logică a implicației subiectului în însăși explicația universului, după cum nu poate da seama decât de transformările și elaborările imaginarului, fără concluzii relevante asupra conștiinței teoretice. Soluția la ambele probleme există însă în formulările cosmologiei care, în dezabuzatul secol XX, după contestări repetate ale legitimării sale epistemice, revine în forță, ca disciplină chemată de nevoia – de o nouă acuitate – regîndirii poziției omului în univers. Exemplul cosmologiei devine relevant mai ales sub aspectul puterii sale de a oferi narațiuni alternative la modelul științific comun acceptat. Înțelegerea cosmosului în interiorul unei explicații care nu ține cont de „adevărul științei" nu este foarte diferită de felul în care tratăm anumite reprezentări – inclusiv reprezentarea unei subiectivități auctoriale - drept ficțiuni utile[16]. Deprinderile unei filosofii corelative – la care, cu paradoxală încăpățînare, ne vine atît de greu să

16 În sensul pe care îl dă conceptului Hans Vaihinger, în *Filosofia lui ca și cum* sau Nietzsche în *Voința de putere.*

renunţăm – sînt răspunzătoare pentru măsura în care găsim indispensabilă afirmarea de sine, pe de o parte, şi asocierea ei cu afirmarea raporturilor dintre sine şi univers, pe de alta[17].

Prima obiecţie la această analogie ar putea susţine că ea nu reprezintă decît o invenţie, o formă de efort imaginativ. De altfel, fundamentarea modelelor cosmologice pe concluziile fizicii a dus de multe ori la ideea că subiectul uman, găsind concluziile ştiinţei greu de suportat, recurge la elaborarea unor modele compensatorii (acesta este sensul pe care îl acordă Ioana Em. Petrescu în 1978 modelelor cosmologice). La acelaşi rezultat ajung şi cei care, neputînd accepta ideea de realitate referenţială, cognoscibilă (din motive asupra cărora vom reveni mai tîrziu), au nevoie de o serie de ficţiuni care să înlocuiască firescul deficit de explicaţie şi să liniştească frustrarea metafizică. Nu putem vorbi însă de un efort imaginal volitiv în elaborarea modelelor cosmologice, şi nici de obligativitatea statutului compensatoriu al acestora, deoarece articulările acestor modele sînt determinate istoric, inductive, şi nu deductive, nişte „forme mentale care modelează perceperea şi gîndirea individuală". Spre exemplu, textul poetic este pentru Zumthor un context de diagnosticare a acestor constructe de adîncime, „întrucît îşi desfăşoară discursul indiferent de conţinutul intenţional, se ordonează în funcţie de 'o viziune despre lume', întîlneşte o logică profundă şi un fel de univocitate a comportamentului propriu unei anumite culturi sau

BCU Cluj / Central University Library Cluj

17 În *Pentru o istorie a imaginarului*, Lucian Boia discută tocmai raportul dintre două regimuri ale imaginarului (tradiţional, premodern, şi tehnologic, modern), stabilind ca prag mutaţional secolul XVIII, în care „Ştiinţa şi Raţiunea s-au instalat într-o poziţie de comandă" (2000:58). În mare, cele două regimuri circumscriu de fapt imaginarul mitic şi imaginarul ştiinţific. Autorul este interesat mai ales de modificările cronologice ale imaginarului şi mai puţin de a sesiza comnicarea celor două regimuri, însă cu toate acestea analizează factual „o mişcare ce cîştigă teren de la începutul anilor '80, *New Age*" (89), ca o paradigmă de recuperare şi integrare a marginaliilor ignorate sau refuzate de canonul ştiinţific raţionalist (factorul Psi, comuncarea cu alte entităţi, terapii neconvenţionale, paraştiinţele, conştiinţa planctară): „Paraştiinţele, New Age şi realitatea virtuală nu fac decît să „reelaboreze" *universul fermecat* de odinioară. Ele sînt expresia actuală a unei rezistenţe durabile faţă de ideologiile dominante – teologia Evului Mediu, raţionalismul şi scientismul din epoca modernă – care au încercat întotdeauna să 'disciplincze' [...]. Astăzi, zînele folclorice, transfigurate, intră în ştiinţele paralele, în timp ce ştiinţa oficială joacă rolul conservator şi liniştitor al unei adevărate teologii." (89).

unui anumit moment al istoriei. În această privinţă, textul funcţionează ca un filtru." (1983: 46).

Folosesc argumentul modelelor cosmologice în calitate de instrument de lucru[18] deoarece, departe de a fi simple constructe teoretice şi convenţionale, acestea comunică concluzii decisive privitoare la imaginarul de care uzăm de la o epocă la alta şi, mai mult decît atît, concluzii cu valoare originară, formulate la o adîncime mult mai mare decît aceea a conştiinţei teoretice, dar relevante şi pentru aceasta din urmă. Vorbind despre achiziţiile cosmologiei de azi, pe care încearcă să le pună în acord cu teologia actuală, Maldamé deţine avantajul (metodologic, nu axiologic) celui care nu are de rezolvat toate implicaţiile delegitimării cosmologice, pentru că la nivel teoretic nu a pierdut legătura legitimatoare dintre om şi lume (scriind din interiorul teologiei creştine, adică al unui discurs al subiectului, dar şi din interiorul fizicii). Deşi reprezintă un caz privilegiat (tot în sens metodologic) pentru că liber de scepticism, teologul propune în mod paradoxal, ca model al paradigmei viitorului principiul cosmologic antropic şi autoritatea sa explicativă[19].

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Marea noutate a cosmologiei antropice o reprezintă faptul că, spre deosebire de modelul antic sau de cel clasic, introduce un principiu evolutiv: explicaţia omului şi a cosmosului intră într-o paradigmă evolutivă, a sistemelor vii, imposibil de imaginat în modelele sincroniste anterioare. Nu trebuie să înţelegem de aici că putem tranşa oscilaţia între creaţionism şi evoluţionism,

---

18 Noţiunea de „principiu cosmologic", care fundamentează conceptual cosmologia secolului XX, a fost introdusă de E. A. Milne, într-o lucrare apărută la Oxford în 1935 (*Relativity, Gravitation and World-Structure*), despre relativitatea universală(cf. Merleau-Ponty 1978:117 şi urm.). Înţeles atunci drept concept minimal, principiul cosmologic postulează ideea că, „la o scară suficient de mare, Universul prezintă aceeaşi înfăţişare oricărui observator, indiferent de poziţia sa".

19 La o privire superficială, propunerea poate fi catalogată cel mult drept anacronică, pre-galileeană. Iată însă care sînt caracteristicile principiului cosmologic antropic: i) „este admis de toţi, căci generalizează concluzia copernicană, aceea conform căreia omul nu ar şti să se plaseze în centrul geometric al universului", ii) „ratifică ruptura galileană cu cosmosul antic, considerat pe atunci ca fiind organizat în mod ierarhic, iii) „relevă fizica", iv) „nu este demonstrabil prin mijloace experimentale, putem doar să-l validăm arătînd că permite construirea modelelor ce dau dreptate observaţiilor astronomice" (Maldamé: 94-95). Importanţa afirmaţiei reiese tocmai din generalizarea respectivelor trăsături asupra unui „principiu mai general", constituit de „principiul cosmologic antropic", „mai vast" şi imposibil de validat altfel decît „prin valoarea modelelor cosmologice".

ci mai degrabă că observaţia trebuie extinsă asupra elementelor viului, asupra înţelegerii „creaţiei ca relaţie" (87), în cadrul unei istorii a devenirii. Cosmologia antropică are şi relevanţă fizică, dar şi biologică, şi antropologică, ea nu poate avea drept rezultat decît determinarea unui model al universului care îşi include observatorul: omul, prezenţă istorică în univers, nu poate veni decît într-un univers pregătit să-l primească, un univers gata să „îndeplinească toate condiţiile pentru a face posibilă existenţa omului" (99), ca şi cînd s-ar ordona „pentru a produce în sînul său un observator" (101), precum în mecanica lui Heisenberg. Elementele cele mai interesante ale acestei demonstraţii mi se par legătura dintre memorie şi elaborarea cosmologică, în primul rînd, şi ideea unui univers condiţionat de observatorul său, conceptibil numai în diacronie şi istorie, în al doilea. Nici un studiu fundamentat exclusiv în sincronie şi formalizare/-ism nu pare să deţină echipamentul necesar unei investigaţii umane şi cu atît mai puţin unei investigaţii a generărilor din imaginar, după cum nici un observator inocent, lipsit de conştiinţa modificărilor pe care le aduce în lumea observată, nu mai poate fi pus în discuţie.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Despre hărţi false şi hărţi adevărate

Umberto Eco găseşte prilejul să introducă într-un roman despre puterile figurative ale imaginaţiei (*Baudolino*) o ficţionalizare a nevoii de model cosmologic: doi maeştri ai minciunii, ai invenţiei narative, Baudolino şi Zosima, îşi dispută la un moment dat paternitatea unei istorii inventate (romanul este, de altfel, foarte germinativ şi din perspectiva strictă a dezbaterii despre termenii auctorialităţii). Supralicitînd, într-un efort de „verosimilizare" a poveştii lansate de fapt de Baudolino, Zosima corectează configuraţia lumii acestuia (ridicînd astfel pretenţii la originalitate şi proprietate): „tu singur mi-ai spus că Preotul e nestorian. Or nestorienii au avut o ceartă dramatică cu alţi eretici, anume monofiziţii. Monofiziţii considerau că pămîntul e făcut ca o sferă, iar nestorienii ca un tabernacol" (Eco 2001: 242).

Descumpănit în faţa amendării propriei invenţii, Baudolino încearcă să readucă în discuţie *adevărul*. Pus în faţa conflictului dintre două paradigme, protagonistul crede că alegerea trebuie să urmeze valoarea de adevăr pe care acestea o poartă: „Un moment. Atît Cosmas al tău, cît şi Preotul meu sînt nestorieni, nu discut asta. Dar fiindcă nestorienii, după cîte ştiu eu, greşesc în

ce-l priveşte pe Iisus şi pe maica sa, ar putea greşi şi-n ce priveşte forma universului. Sau nu?". Din acest moment, deşi discuţia continuă, disputa este pierdută de Baudolino, deoarece – alunecînd pentru o clipă oricît de precară pe sfoara subţire a iluziei obiectivităţii – acesta pierde logica interioară cu care îşi fundamentase lumea. Demiurg prea slab, Baudolino îşi pierde dreptul asupra creaţiei în faţa vicleanului Zosima, consecvent în refuzul oricărei forme de obiectivitate. Argumentul acestuia din urmă este complet dezinteresat de măsura în care nestorienii susţin lucruri adevărate sau false: „chiar dacă ar fi aşa, aceste lucruri sînt gîndite şi crezute de toate popoarele de la Răsărit pe care Cosmas le-a vizitat" (243). Logica modelului cosmic este aşadar *alta* decît postularea unui adevăr obiectiv, o logică alternativă şi ficţională, pentru care nu are nici o relevanţă punerea de acord a constructului interior sau imaginar ("*credeau* că trăiesc într-un sanctuar") cu realitatea exterioară, fizică ("nu înseamnă că trăiesc *cu adevărat*" – s.m., M.U.). Această logică ţine de acceptarea printr-o formă de pact imaginar a tiparului unui univers care îşi conţine observatorul, respectiv măsurătorul: „dacă tu accepţi modul meu de a reprezenta cursul soarelui şi forma pămîntului, urmînd indicaţiile mele, vei ajunge la sigur în locul unde vreau să te trimit, în schimb n-o să poţi să le-nţelegi dacă le vei raporta la hărţile tale. Aşa că, încheie Zosima, dacă vrei s-ajungi în ţara Preotului Ioan trebuie să foloseşti harta lumii pe care ar folosi-o Preotul Ioan, şi nu pe a ta – bagă de seamă, chiar dacă a ta ar fi mai bună decît a lui." (243).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Nu descrierea unui univers *aşa cum este el* intră în preocupările cosmologiei actuale (de vreme ce naivitatea ontologică a anticilor nu mai este posibilă), ci elaborarea unui *construct explicativ util* (de pe o anumită treaptă istorică şi tehnologică), descrierea unui raport între om şi universul care îl conţine, univers ce suferă astfel, prin acceptarea acestui „intrus", un proces de interiorizare (şi de internalizare figurativă). Includ astfel modelul cosmologic într-o serie de constructe care ficţionalizează identitatea ca raport cu alteritatea, între care notabilă este şi narativizarea (prin recursul la metaforă) a unei forme de *prezenţă acutorială* în interiorul unor texte cu pretext ştiinţific precum cele de critică şi de teorie literară.

La celălălt pol al raportării la lume se află, desigur, paradigma în care noţiunea de subiect este complet demontată, perceperea unei lumi delegitimate, în care devenirea este complet lipsită de scop precizat, aşa cum o vede

Nietzsche în *Voinţa de putere* (idee pe care o prelucrează apoi Lyotard în conceperea unor „metanaraţiuni legitimatoare"). Secolul XX este infuzat de această percepere nihilistă a reprezentării, care duce la moartea metafizicii. Între primele instanţe demolate cu această ocazie se află tocmai noţiunea de principiu cosmologic, „un tip de unitate, o formă oarecare de 'monism'", „un adînc sentiment de apartenenţă şi dependenţă faţă de un întreg infinit superior lui, un modus al divinităţii" (Nietzsche 1999:13). Acestuia i se recunoaşte în continuare funcţia de construct auto-legitimator, doar că ea este denunţată acum ca o iluzie, ca „naivitate hiperbolică" (15)[20].

Reversul cosmologiei antropice, nihilismul delegitimator recurge la „voinţa de putere" ca singură formă de manifestare şi instituire a valorii, cu atît mai eficientă, cu cît este mai activă, respectiv mai destructivă. Cu toate acestea, refuzul formulat aici de Nietzsche este mult mai precis articulat: el vizează tocmai ideea unei legitimări printr-o formă de adevăr ultim, şi nu existenţa „ficţiunilor utile" (457) în sine. Pînă la urmă, Nietzsche, unul dintre „maeştrii bănuielii" (Codoban 2001:104), nu face decît să dea glas unei hermeneutici negative susţinute de o „ontologie a secretului", care transformă orice reguli de interpretare în „reguli ale suspiciunii" şi se lasă dinamizate de o „obsesie a complotului" (105). La polul opus se află însă încrederea gadameriană în hermeneutică, a cărei importanţă majoră nu iese în relief dacă nu observăm felul în care „face din ceva străin ceva familiar: adică nu îl disolvă în critică, nu îl reproduce doar, ci îl explicitează în propriul orizont, dîndu-i o valoare nouă. [...] Sarcina hermeneuticii este, deci, de a ne apropia de perspectiva celuilalt. [...] A te apropia de celălalt nu înseamnă deci a-l dizolva în critică sau a-l reproduce mimetic, ci mai curînd a-l explicita într-o nouă lumină, a-ţi găsi propriul adevăr prin medierea alterităţii." (79) Revenind la modelul cosmologic, putem spune că – în accepţia lui culturală[21] (care este şi o accepţie ficţională, ce apelează la mecanismele descrise de Vaihinger în *Filosofia*

BCU Cluj / Central University Library Cluj

---

20 „Omul şi-a pierdut credinţa în valoarea sa, atunci cînd prin el nu mai acţionează un Întreg infinit de valoros: cu alte cuvinte, el a conceput un asemenea Întreg, *pentru a putea crede în valoarea proprie."* (Nietzsche 1999:13).

21 Este necesar să precizăm accepţia de lucru a „modelului cosmologic", tocmai pentru că acelaşi termen, utilizat în discursul ştiinţific al fizicii, capătă conţinut referenţial concret, descriind universul „aşa cum este el" în acest moment al dezvoltării tehnologiilor, adică „aşa cum poate fi studiat" el astăzi.

lui ca şi cum) – el nu este amendabil ca model explicativ şi hermeneutic, bazat pe conjuncţia unor proiecţii ficţionale care devin relevante şi pentru conştiinţa teoretică, decît dacă şi cînd aspiră să fie reper metafizic sau reper al „gîndirii tari", adică altceva decît o elaborare imaginală comunitară şi, respectiv, proiecţie ulterioară a acestei elaborări.

În capitolele imediat următoare refac un parcurs istoric. Totuşi, ele trebuie lecturate ca o paranteză ficţională (de astă dată aproape în sens literar), pentru că se află foarte departe de orice istorie „tare". Cu o excelentă expresie a noilor istorişti americani, paginile ce urmează nu sînt o *history*, ci o *mystory*, propria mea ficţiune despre istoria autorului, cu simpatiile şi amneziile ei. Principalul lor scop este acela de a desena imaginile pe care anumite epoci culturale europene le acordă fiinţei imaginare care este autorul. Nu am gîndit textul următor ca pe unul de informare şi sistematizare istorică (fatalmente incompletă), ci drept expunere a propriei mele proiecţii ego-istorice, ca o pînză multireţelară pregătită să primească şi să susţină mişcările următoarelor părţi ale studiului.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

I.2. Cine este autorul?

Problematizări

Noţiune evidentă, ideea de *autor* nu este mai puţin înşelătoare (deoarece nu întotdeauna cel căruia istoricii literari îi atribuie opera este şi cel care a scris-o, respectiv cel care a semnat-o). Chiar şi în cazul în care dubiile de acest tip lipsesc, problema nu se simplifică: în scenă apar eul auctorial şi eul biografic, între care se întinde un spaţiu de joc denivelat, chiar fluid, unde problema proprietăţii textului se rescrie la infinit. Vorbind despre trezirea conştiinţei subiectului creator, nu putem ocoli premisa că poziţia autorului faţă de text[22] este modificată o dată cu alterarea poziţiei subiectului faţă de lume.

I.2.A. ANTICHITATE

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Poetul şi transa divină

Antichitatea europeană, funcţionînd mental după un model cosmologic[23] pitagoreic, fundamentat filosofic de Platon (Petrescu, I. Em., 1978: 17-20), imaginează o lume armonic-muzicală, sferică şi finită, o adevărată fiinţă divină aflîndu-şi dublul microcosmic perfect în fiinţa umană[24].

---

22 Atît termenul de „autor", cît şi acela de „text", nu trebuie înţelese în sens strict literar, ele avînd în cazul de faţă un cîmp semantic mult lărgit (cel puţin pentru istoria culturală de dinainte de secolul XVIII). „Autor" îl poate desemna deocamdată în egală măsură pe producătorul şi semnatarul unui text literar sau al unui sistem filosofic, iar „text" trimite şi în afara domeniului literar, la orice bucată de discurs ipotetic. Ambii termeni au, pentru momentul de faţă, statut generic.

23 Analizînd succesiunea modelelor cosmologice de pînă la revoluţia einsteiniană, în relaţie cu evoluţia poeticii eminesciene, Ioana Em. Petrescu avertizează asupra relevanţei ontologice absolute a acestor modele: „Considerăm că modelul cosmologic constituie o realitate de profunzime a viziunii, depăşind în adîncime nivelul conştiinţei teoretice (ştiinţifice), dar şi nivelul materialului mitic din care se constituie viziunile cosmogonice explicite din operele literare, pentru că modelul cosmologic este expresia sentimentului existenţei *în lume,* a raporturilor originare pe care fiinţa le stabileşte cu universul." (1978:21)

24 „Istoria cosmică se continuă în istoria pămîntului şi istoria naşterii şi dezvoltării fiinţelor vii. Umanitatea apare astfel ca nefiind plasată în univers precum o străină. Ea depinde

Perfecţiunea are descriere ierarhică, este strîns determinată de raţionalitate, iar subiectul are privilegiul de a fi consubstanţial cu Divinitatea, poziţie deosebit de confortabilă inconştientului colectiv, dispus să producă despre sine imagini pozitive, ascultînd de ritmurile geometric legiferate ale simetriei şi mai ales pătrunse de conştiinţa apartenenţei celeste a fiinţei umane. Universul este centrat de Pămînt şi este sferic (planetele sînt dispuse sub forma unei sfere a cărei menire pare a fi tocmai una protectoare, de înveliş celest al Pămîntului). Confortul armoniei cosmice, muzicale, este întărit de fixitatea stelelor, acestea constituind repere ale mişcării altor corpuri cereşti. La rîndul său, această mişcare face obiectul unei hermeneutici existenţiale, devenind semn destinal.

Un sistem ierarhizat, de sfere concentrice în jurul Pămîntului, apare la Ptolemeu, iar precizia suplimentară pe care o aduce, clasificarea stelelor (chiar dacă nu distruge încă imaginea unui Pămînt stabil, fix şi nemişcător), trebuie legată de perfecţionarea metodelor şi a instrumentelor de calcul şi de modelare matematică. Oricum, ideea corelaţiei om-univers, ca raport între *micro-* şi *macro*-cosmos, persistă. În mod asemănător, practicile vechilor şamani amerindieni pornesc de la postularea unor călătorii psihice între lumea materială şi cea spirituală, facilitate de identitatea de esenţă între om şi divinitate. Universul triplu stratificat în cer, pămînt şi lume subterană, are aici ca principiu de unitate o axă centrală, cunoştinţele şi tehnica şamanului referindu-se la „modalităţile de deplasare dintr-o regiune într-alta", trecere facilitată de o „poartă" pe unde „coboară fiinţe sublime sau animale protectoare şi pe care sufletul şamanului o poate folosi pentru a călători în ceruri sau în lumea subterană" (Drouot 2003:139). Desigur că, într-un anume fel, experienţa şi formele extatice reprezintă „un fenomen originar, constitutiv condiţiei umane" (Eliade 1991:28), iar momentul antichităţii nu face decît să canonizeze un punct de maxim al valorizării acestei vocaţii.

Consecinţa culturală imediată a viziunii antice despre universul armonios este naşterea unui artist conştient de statutul său de „bun conductor" de inspiraţie divină, a unei arte care debutează printr-o reverenţă mistică, invocînd, înainte de toate, muza ("Cîntă, zeiţă..."). Artistul nu a devenit încă autor, nu a deprins orgoliul persoanei întîi sau mai degrabă l-a mascat mereu,

BCU Cluj / Central University Library Cluj

de universul întreg; geneza universului apare ca o fundamentare progresivă a posibilităţilor vieţii. Unitatea cosmosului presupune legătura omului cu tot ce-l precedă." (Maldamé 1999: 93)

canonic, în spatele acestei feţe „instrumentale". Aceasta este perioada în care arta nu poate fi despărţită de sacru decît cu mare greutate, în primul rînd pentru că acela care i-a dat naştere se vede pe sine drept vizionar, înainte de toate, deci în directă comunicare cu zeii. Totuşi, această accepţie conţine deja germenii orgoliului auctorial, bazîndu-se pe imaginea artistului văzut ca unul dintre „aleşi", cunoscătorul unui limbaj secret. Consemnarea vieţilor poeţilor antici, pretinsele lor biografii, sînt lipsite de valoare istorică, tocmai pentru că re-creează o figură auctorială ieşită din comun, după modelul fidel al eroului. Pe de o parte, ele pretind că respectă „pactul biografic" al verosimilităţii (aşa cum pretind şi biografiile moderne), relatînd lucrurile „aşa cum au fost", istoric vorbind sau, cel puţin „aşa cum se povesteşte că au fost". Diferenţa constă tocmai în accepţia pe care o capătă în aceste scrieri antice noţiunea de autor: „aceste Vieţi dezvăluie faptul că anticii vorbesc despre viaţa şi persoana autorilor lor ca despre acelea ale eroilor lor, ale zeilor lor sau, mai tîrziu, ale sfinţilor lor. Relatarea vieţii unui poet antic se face în aceiaşi termeni, cu aceleaşi anecdote şi cu aceleaşi miracole." (Hunzinger 2001:59)

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Există două aspecte ale afirmării „autorului" (termen folosit încă între ghilimele, pentru că deocamdată proprietăţile sale nu au fost descrise, iar în epoca la care tocmai ne referim, ele nici nu fuseseră cîştigate): pe un prim nivel se cere investigată aserţiunea ficţional-*metafizică* (laolaltă cu configurările fantasmologice ale „autorului" ca poet inspirat), iar pe de alta legăturile ei cu afirmarea *practică* a unui orgoliu de demiurg.

Zeu-poet-interpret – o triadă magnetică

Imaginea creionată mai sus, a creatorului „locuit" de muză, cu conştiinţa valorii sale instrumentale, este doar *figura, metafora* pe care creatorii înşişi o deschid în faţa cititorilor potenţiali, o imagine care dă seama despre metafizica creaţiei, despre modul cum este ea concepută la vremea respectivă, şi nu despre raporturile *concrete* pe care producătorii operelor antice le stabilesc cu creaţiile lor. Faptul că această figură aşezată sub pretenţia instrumentalităţii se umple totuşi, încă de la început, cu conştiinţă de sine este cît se poate de

clar. În *Ion*, dialog considerat (alături de cîteva pasaje din *Phaidros*[25] şi *Republica*) debutul absolut al unei istorii a reprezentării autorului şi interpretului, ni se propune o dublă operaţie de traducere: poetul este „tălmaciul zeilor" iar rapsodul, la rîndul său, este un traducător al poetului, „interpretul interpreţilor". Primă figură critică, rapsodul Ion este atras de Socrate în capcana articulării conştiinţei de sine: la început, Ion se crede „vrednic de cununa de aur a homerizilor", nu are nici o îndoială că, fiind apreciat public ca interpretul lui Homer, este îndreptăţit să afirme despre sine că „nu e om pe lume care să spună despre Homer lucruri mai frumoase". Făcîndu-l să admită că „nimeni n-ar putea ajunge rapsod fără să înţeleagă spusele poetului, căci tocmai aceasta e menirea rapsodului: să-i tălmăcească gîndul; şi nu e cu putinţă să facă bine acest lucru dacă nu înţelege ce spune poetul" (Platon 1976: 135), Socrate l-a obligat deja să renunţe – chiar dacă Ion nu ştie încă – la orice altă autoritate personală în afara celei care îi permite să spună „lucruri frumoase fără să ştie nimic" (150), respectiv în afara întemeierii exclusiv divine a vocii personale. Dialogul tematizează relaţia dintre divin-poet-interpret în termenii unei teorii magnetice şi extatice. „Puterea divină" care emană de la Muză animă făptura „uşoară, înaripată şi sacră" a poetului care îşi „iese din minţi" transmiţîndu-le celorlalţi întocmai inspiraţia căreia i-a făcut loc în fiinţa sa dezlocuită de sine.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Trimiterea la extazul erotic, ca termen de comparaţie asociativă, este explicită în dialog, în momentul în care Platon aseamănă delirul poetic cu frenezia coribantică. Teoria extazului poetic este foarte asemănătoare aici cu teoria magnetică a erotismului (pe care o vor redescoperi şi revaloriza Camille Mauclair sau apoi Julius Evola), mizînd pe ideea că divinitatea, poetul şi interpretul sînt circulaţi de un acelaşi fluid energetic, un fel de canal prin care poate curge neobturat harul[26].

---

25 Iată cum descrie Platon în *Phaidros* legătura dintre mania poetică, indusă de muze, şi valorizarea poeziei: „însă cel care, lipsit de nebunia ce vine de la muze, ajunge la poarta poeziei încrezător că va pătrunde aci prin nimic alta decît meşteşugul său, este un poet nedesăvîrşit, iar poezia lui – numai cumpătare – păleşte în faţa celei hrănite de sfînta nebunie." (1993:82)

26 „Darul acest al tău de a vorbi frumos despre Homer este, cum spuneam mai înainte, nu un meşteşug, ci o putere divină care te pune în mişcare, o putere ca aceea a pietrei pe care Euripide o numeşte Magnesia [...]. Într-adevăr, piatra aceasta nu numai că atrage inelele de fier, ci le transmite şi lor puterea de a săvîrşi acelaşi lucru, adică de a atrage la rîndul lor alte inele, încît

Începutul relației critice, pe care am numit-o deocamdată relație interpretativă, are așadar origini comune cu relația erotică, sau măcar cu o formă de dependență necondiționată, în care muza depinde de vocea poetului, poetul de interpretarea rapsodului, iar rapsodul de acela care stă să-l asculte. Montaigne va reveni în Renaștere la problema relației dintre poet, interpret și public în aceiași termeni ai magnetismului. În *Cartea I* a *Eseurilor* sale, el deosebește o poezie „de mică valoare" (care poate face cu ușurință obiectul „preceptelor și tehnicii" critice) de o „poezie divină", aflată „deasupra regulilor și rațiunii", pe care privirea critică alunecă și nu găsește puncte de sprijin, nereușind să o explice. Poetul divin este un poet al maniei, anticipînd reprezentarea lui romantică. În locul frenezie, poetul este mînat, la Montaigne, de *fureur*: „avîntul poetic (*la fureur*) care pune stăpînire pe cel ce știe s-o pătrundă, îl cuprinde și pe un a treilea care o aude interpretată și recitată; după cum magnetul, nu numai că atrage un ac, ci îi și trece acestuia puterea de a le atrage pe altele. La teatru, se vede mai clar că inspirația sacră a Muzelor, după l-au tulburat pe poet pînă la mînie, pînă la durerea în fața morții cuiva, pînă la ură, scoțîndu-l și din fire, așa cum vor ele, mai loveşte prin poet pe actor, și prin actor, ca într-o înlănțuire, un întreg public." (Montaigne 1986:302).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Ideea unei relații interpretative care justifică transa poetică printr-o formă de magnetism divin depășește, după cum se observă, contururile antichității, dar am semnalat-o în acest subcapitol dedicat conceptelor antice despre autor, deoarece aici se află aproape toți germenii creșterilor ei ulterioare. Concepția opusă, după care poezia este un „meșteșug" care poate fi „deprins", atît de ironizată în *Ion*, capătă amploare în Evul Mediu și Renaștere, de aceea m-am rezumat aici să o amintesc.

Conștiința unei proprietăți intelectuale?

Într-un text din secolul XVI, Lorenzo Giacomini, filosof și poetician, își propune să supună studiului științific ideea inspirației poetice (*Del furor poetico*), acuzîndu-l pe Platon că ar fi făcut concesii, în *Ion*, concepției

uneori ajunge să se formeze un șir foarte lung de inele de fier prinse unul de altul și a căror putere depinde, pentru toate, de puterea pietrei cu pricina. Tot astfel, Muza își umple ea însăși pe cîte unii de har divin, iar prin mijlocirea acestora harul divin pătrunde și în alții, alcătuindu-se astfel un șir în care fiecare depinde de un altul." (139-140).

generale, trădîndu-şi adevărata credinţă, aceea care-l făcea să-i alunge pe poeţi din cetatea lui ideală, deoarece „detesta cea mai mare parte dintre închipuirile poeţilor, considerîndu-le imposibile, reprobabile şi dăunătoare", cu excepţia celor care „înalţă pline de demnitate şi cum se cuvine laudă zeilor şi eroilor" (Giacomini 1986:192). Poeticianul nu pare deloc deranjat de ideea platonică a instituirii unei cenzuri care să epureze mai mult de jumătate dintre genurile şi speciile literare, ci accentuează apetenţa lui Platon, ca şi a lui Aristotel, pentru o poetică în care intervenţia divină este clamată din raţiuni non-artistice[27].

Raporturile poetului antic cu creaţiile lui sînt, după toate probabilităţile, la fel de pătrunse de sentimentul proprietăţii ca şi cele ale artiştilor de azi (deşi nu au parte de nici un auxiliar juridic). Este ilustrativ tratamentul recompensatoriu al creaţiei artistice: rapsozii îşi oferă creaţiile binefăcătorilor lor, transformîndu-le într-o marfă cu statut special (cutumă consacrată în Evul Mediu, prin trubadurii de curte). Despre Homer, una dintre legendele biografice din *Vita Herodotea* spune că ar fi răsplătit în acest chip serviciile pe care i le făceau influenţii momentului şi chiar că, orb fiind, l-ar fi urmărit şi demascat, colindînd insulele coastei greceşti, pe cel care îi furase poemele, dîndu-le drept ale sale. Aceste gesturi de afirmare explicită a posesiei şi a sentimentului proprietăţii dovedesc, chiar în lipsa unei legi oficiale a „drepturilor de autor", faptul că auctorialitatea ca marcă textuală şi ca instituţie a atribuirii poate fi discutată pe aceste două paliere distincte încă mult înainte de modernitate, chiar din momentul primului exerciţiu de memorie care a instituit, prin perpetuarea şi adăugirea unei improvizaţii, textul artistic.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

În alţi termeni, dacă noţiunea de autor ne ajută în investigarea operei de artă (respectiv, în postularea unor idei viabile despre „naşterea" acesteia – ca să complicăm definitiv arborele terminologic atît de sărac în specificaţii şi, drept urmare, aproape inutilizabil), atunci la rîndul său opera funcţionează proiectiv, configurînd un anumit tip de autor (fie el definit ca prezenţă, funcţie sau autoritate). Astfel, autorul şi textul se postulează succesiv, iar dacă atri-

27 „Mărturia poeţilor şi celor mulţi este lipsită de valoare, pentru că primii au susţinut asemenea lucru pentru a se da crezare spuselor lor sau pentru a trezi admiraţia auditorului, iar ceilalţi au dat cu uşurinţă crezare celor care spun că este vorba despre ceva supraomenesc şi ca atare divin, pentru că nu erau în stare să înţelcagă cum este posibil ca mintea omenească să plăsmuiască o imagine imitată atît de frumoasă şi să o exprime prin armonia versului, să încerce un sentiment de plăcere fără să vadă cauza." (191).

buirea unui text poate fi o întreprindere problematică, identificarea auctorialităţii sale este doar o chestiune de dexteritate speculativă şi de proiecţie ficţională. Revenind însă la situaţia autorului în antichitate, trebuie să spunem că, pe de altă parte, epoca amintită este responsabilă de fundamentarea unui alt mit cultural imposibil de analizat în absenţa conceptului de autor, şi anume acela de *mimesis*. Indiferent dacă e valorizat negativ (la Platon, pentru care artistul e un „copist" de grad secund) sau pozitiv (la Aristotel, unde arta e actul reprezentării „modelului" realităţii semnificative), *mimesis* introduce o altă accepţie a artistului: aceea de *copiator* al modelelor lumii sau al unor prototipuri ideale, instanţă căreia i se refuză subiectivitatea, dar care îşi găseşte justificarea absolută tocmai în postulatele neutralităţii, căreia i se acordă valoare absolută.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

I.2.B. Ev Mediu şi Renaştere

Autorul absent

Evul Mediu şi Renaşterea perpetuează modelul platonician, completîndu-l şi aplicîndu-i cîteva ajustări neesenţiale. Ulterior, imaginea artistului total, interesat de stăpînirea naturii/cosmosului prin raţionalitate şi cunoaştere sensualistă este reflexul perceperii non-conflictuale a relaţiei subiectului cu lumea. O cosmologie pitagoreică, armonioasă, exprimabilă muzical şi ritmic este explicaţia prestanţei pe care o păstrează numărul, ca imagine nominală a acestei perfecţiuni cosmice. Simbolismul numerelor în Evul Mediu nu reprezintă, pentru Zumthor, decît utilizarea abuzivă a acestei modalităţi de a explica lumea muzical şi, în acelaşi timp, mobil, fluid, într-o imagine mereu reinterpretabilă (cf. 1983:61-62). Aceeaşi încăpăţînare proiectivă acţionează şi aici ca şi în celelalte epoci de apropriere a ideii de autor: ficţiunea auctorială trebuie „croită" pe măsura lumii care meditează la ea. Trebuie menţionată însă, chiar şi în treacăt, o diferenţă importantă între modul în care Evul Mediu, pe de o parte, şi Renaşterea, pe de alta, concep rolul şi poziţia artistului în lume. Dacă Renaşterea favorizează (prin accentul pus de umanism pe valorile individualului) instalarea orgoliului auctorial, ca o prelungire a primei concepţii antice despre artist pe care o aminteam mai sus (artistul „inspirat" de o forţă superioară, extramundană), Evul Mediu perpetuează mai degrabă a doua concepţie, a artistului-copiator, lipsit de conştiinţă artistică sau de inventivitate.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Într-un studiu dedicat esteticii medievale (1999), Umberto Eco observă climatul menit să cultive „fără îndoială imaginea artistului medieval destinat să slujească umil comunitatea şi credinţa. [...] Doctrina scolastică a artei favoriza această situaţie cu concepţia sa rigid obiectivistă care nu permitea în nici un chip să regăsească în operă marca personală a artistului; şi adăugăm la aceasta obişnuita subevaluare a artelor mecanice, care-l determina pe artist sau pe sculptor să nu pretindă o faimă personală." (Eco 1999:50-51). Această instrumentalizare a travaliului artistic este strîns legată de faptul că lucrările de artă plastică, majoritatea gîndite auxiliar în raport cu un proiect arhitectural, erau lucrări ale unor echipe, şi nu ale unor artişti individuali (iar însemnele de

recunoaştere inscripţionate pe pietrele principale devin metafora perfectă a semnăturii de autor în această perioadă!).

Unul dintre cele mai rigide clişee despre artistul medieval descrie caracterul lui colectiv: producţia artistică este colectivistă şi transformă autorul în instrument, interzicându-i accesul la o formă de prezenţă individualizată. Evul Mediu, s-a semnalat în repetate rînduri, nu are sensibilitate autobiografică: în locul „legendelor" biografice ale Antichităţii, asistăm, la prima vedere, la facerea unei literaturi din care autorul lipseşte. Particularitatea acestei absenţe este ideea unei *autonomii neîngrădite* a textului (absenţa ideii de plagiat, mobilitatea textelor dintr-un corpus textual în altul, indiferenţa faţă de ideea că textul ar trebui individualizat şi actualizat), care explică în parte dezinteresul faţă de numele şi biografia autorului sau, dimpotrivă, *inventarea* lui într-un inventar canonic de autori „cunoscuţi tuturor şi parcă depersonalizaţi" care „sînt citaţi la tot pasul, imitaţi, refăcuţi, decupaţi [...], glosaţi" într-o „literatură generată de literatură şi care se întoarce la aceasta" (cf. Zumthor 1983:73). Este esenţială totuşi precizarea că, în vreme ce metafizica creaţiei medievale se aproximează în termenii de mai sus, problema *atribuirii auctoriale* cunoaşte în Evul Mediu dezvoltări diferite.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Atribuire auctorială

Iată un aparent paradox: cum se explică, într-o epocă atît de comunitaristă, prezenţa unor manifeste clare de orgoliu auctorial? Răspunsul nu poate fi încheiat cu simpla trimitere la concepţia antică a poetului entuziast, deci locuit de nebunie divină. Eco pare să ignore în studiul său faptul semnalat de Zumthor în poetica sa medievală, că „pe alocuri, începînd cu a doua jumătate a secolului al XII-lea, textul îşi asumă afirmaţii ambiţioase: ceea ce vă spun eu vă va plăcea pînă la sfîrşitul vremurilor... Este cazul autorului lui *Athis et Prophilias* sau al lui Chrétien de Troyes care, în prologul lui *Erec*, se joacă cu prenumele lui ca să fie sigur că va fi citit 'atît cît va dura creştinătatea'." (96)

Explicaţiile sînt nuanţate: în primul rînd, ele ţin de rezistenţa ideii de poet ales, menţionată mai sus. În plus însă, cînd Chrétien de Troyes se dedă unui joc textual auto-nominal în deschiderea operei sale asistăm la emblematizarea legăturii dintre un text fără indicii de proprietate, într-o paradigmă

insensibilă la valorile individualităţii, şi un nume care se vrea reţinut ca marcă a respectivului text. Orgoliul auctorial se mărgineşte acum să forţeze un minim exerciţiu de memorie nominală, poate din inerţia unor canoane scolastice, care ecuează autoritatea cu tradiţia.

"Instituţia" autorului este deocamdată una plurală, multiplă: în ea încap deopotrivă comanditarul lucrării (care adesea este şi propunătorul temei, al ideii de exprimat în textul artistic), proiectantul (care concepe, în conformitate cu planurile celui care a comandat opera, expresia artistică propriu-zisă), colectivul de executanţi (adesea plătiţi de o persoană diferită de comanditar, un „sponsor" a cărui contribuţie este, de regulă, pur bănească). Executanţii, la rîndul lor, pot fi o echipă condusă de un singur artist, uneori unicul „semnatar" al lucrării sau o suită de autori individuali succesivi (reţinuţi de posteritate în mod eronat drept un colectiv). Abia în secolul XIII putem vorbi despre apariţia unei „clase" a scriitorilor. În funcţie de toate aceste variabile, opera îşi dispută în mod diferit proprietatea, iar problematizarea auctorialităţii se ramifică în nebănuite catene.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Chipul şi vocea

Un prim nivel de ramificare îl reprezintă raportul dintre *autor* şi *recitator* (raport de deosebire sau de identitate), care introduce în discuţie o voce personală, una care nu face decît să răspundă „voinţei-de-a-asculta a grupului uman" (Zumthor 1983:69). Un altul este dat de accepţiile şi grafiile diferite sub care apare autorul, care poate fi *auctor* sau *author* (de la care se pretinde autenticitate), dar şi *actor* (care recită şi „joacă" textul). Dintre acestea, *auctor* include concatenări etimologice, după cum îl derivăm din *augeo* ("a exagera, a creşte", autorul trebuind să augmenteze textul) sau din *auctoritas* ("drept de posesiune, garanţie, autoritate", autorul fiind un garant de autoritate şi proprietate (Cf. Yves Delégue2001:18). Ideea unei opere valorizate prin răspunsul pe care îl aduce unei nevoi pre-existente, unei nevoi de receptare, se află la baza teoriei moderne a receptării. Interesant este faptul că opera recitată depinde, ca obiect estetic interesat de reacţia receptorului, de asocierea ei cu o voce şi cu un chip care o personalizează.

Locul autorului modern şi al prezenţei sale fantasmatice în textul propriu este tocmai locul vacantat de acest actor medieval, pus să individuali-

zeze un text „al nimănui". Această situaţie de înlocuire a fost regizată şi dramatizată cu cîţiva ani în urmă de cîţiva tineri scriitori argentinieni – sau poate de Borges însuşi -, care au anunţat public faptul că Borges nu ar fi fost decît un actor pus să „dea chip" unei opere fără nume. Comunitatea scriitoricească s-a cutremurat să afle că, susţineau aceşti tineri insurgenţi, grupul de scriitori reuniţi în jurul lui Bioy Casares au dus pînă la capăt un experiment de *creative writing*, scriind în comun texte pe care le-au semnat cu numele de „Borges". Ca să completeze această farsă auctorială, ei nu s-au mulţumit să lase la latitudinea receptorului inventarea unei prezenţe auctoriale, ci au angajat un actor de mîna a doua să o personifice. Borges scriitorul nu ar fi decît ratarea acestui exerciţiu ludic într-o extremă: bătrînul actor a sfîrşit intrînd definitiv şi complet în pielea personajului său. Dacă citim această ficţiune auctorială ca pe o obiectualizare a relaţiei auctoriale de fapt, concluzia este tocmai aceea că autorul este, de fapt, actorul care dă voce şi chip, sau mai exact că autorul este cel care păşeşte în locul acestui actor cabotin, care tocmai şi-a jucat ultimul rol.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Pragul dintre Evul Mediu şi Renaştere reprezintă tocmai punctul critic în care actorul iese afară din scenă pentru a face loc unei *figuri auctoriale*[28]. Opera îşi pierde vocea, pentru că imaginea ei este tot mai frecvent una imprimată, vizuală, un text care poartă numele celui care i-a dat naştere şi care îi face loc, prin autoritatea numelui său, în literatură. De acum înainte numele autorului devine chipul operei.

Umbra unui nume

În dedicaţia romanului *Don Quijote*, Miguel de Cervantes invocă o autoritate nominală: ducele de Bejar este implorat să ia „sub aripa sa ocrotitoare" (cf. trad. 1987) romanul care se deschide. La „umbra acestui nume" declară Cervantes că va reuşi opera lui să se apere cel mai bine de cei care ar

28 „Figuralizîndu-se astfel, ceva iniţial, extratextual, este abolit. Orice origine se şterge, glasul se înăbuşă într-un text compozit, neutru, indirect, distrugător al identităţilor personale. Totuşi acest text este spus de Cineva, căruia i-a aparţinut tot timpul, chiar dacă silueta acestui Cineva s-a şters. S-a produs, aşadar, o deplasare de care trebuie să ţinem seama fără să ne lăsăm amăgiţi. Autorul a dispărut: rămîne doar subiectul enunţării, o instanţă vorbitoare integrată în text şi indisociabilă de funcţionarea lui: '*ça*' vorbeşte"(Zumthor 1983:100).

judeca-o prea aspru sau prea grăbit. Totul are aparenţa unui gest de perfectă umilinţă. Însă invocarea unui nume capabil să ofere „umbră" „sub aripa sa ocrotitoare" nu presupune mai puţin orgoliu decît se ascundea în spatele anticei chemări a muzei. De fapt, prologul cărţii nu numai că este rostit de vocea unei conştiinţe de producător ("cartea asta, ca una ce-i odrasla minţii mele"), dar şi problematizează o serie întreagă de elemente ale canonului poetic renascentist (cum, de altfel, elementele unei poetici în spiritul epocii se află în întregul roman, tratînd problema autorităţii canonice, a verosimilităţii, a invenţiei originale şi a imitării, a raportului real/ficţional, a cererii publicului şi a cenzurii şi încă multe altele a căror analiză nu încape aici). Pentru a demara romanul, Cervantes nu se mulţumeşte să apeleze la artificiul poetic al „manuscrisului găsit", inventînd un autor în care se ficţionalizează, de fapt, pe sine. El transformă întregul prolog într-o parodie a autorizării canonice: mai întîi expune presiunea inhibantă a legiferării unui „veşmînt" canonic ("podoaba unei precuvîntări"), pretinzînd că se gîndeşte să-l părăsească „pe seniorul don Quijote îngropat în arhivele lui din La Mancha" (1987:4). Pasul următor reprezintă o scurtcircuitare a tradiţiei poetice. Autorului i se sugerează să inventeze singur autoritatea absentă: „dîndu-ţi dumneata singur osteneala să le faci fiindcă după aceea le şi poţi boteza punîndu-le orişice nume ţi-ar veni poftă să le pui, şi făcîndu-i fie feciori ai preotului Juan de las Indias, fie ai împăratului de Trapezunt, de care eu ştiu că scrie undeva că au fost poeţi faimoşi" (6).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Ficţionalizarea autorilor absenţi este uimitoare, pentru că recurge la cea mai îndrăzneaţă înşiruire de autorităţi, de la Horaţiu pînă la „cel puţin *cuvintele lui Dumnezeu în persoană*" (s.m – M.U.). Pasajul dă o măsură foarte precisă a modificării pe care o înregistrează problema autorizării auctoriale şi a configurării lui fantasmatice în Renaştere. Distanţa care desparte acest *autor* ludic, inventator şi iconoclast (a cărui intenţie este „o înjurătură"), de *auctorul* medieval este semnificativă. Dacă este să căutăm termeni apropiaţi, trebuie să ne îndreptăm mai degrabă către modernitate, decît către Evul Mediu. Cervantes nu face aici[29] decît să propună *inventarea* unei bibliografii, intenţie

[29] „Şi acuma hai să ne întoarcem la citarea autorilor, puşi în fruntea altor cărţi , şi care lipsesc din a dumitale" îi propune autorului prietenul „plin de duh", „căci n-ai decît să cauţi o carte care îi înşiră pe toţi, de la A la Z, cum zici. Şi chiar alfabetul acesta îl poţi pune în cartea

care prefigurează obsesiile livreşti ale lui Borges sau, pe teren românesc, scrierea ficţionalei *Bibliografii generale* sau, mai înainte, notele de subsol fictive ale *Ţiganiadei* lui Ion Budai-Deleanu. În realitate însă, el înlocuieşte textul logocentric (glăsuit de „Dumnezeu în persoană") cu un text relaţional în care autorii sunt invitaţi (şi inventaţi) să ţeasă păienjenişul aceleiaşi cărţi.

Născocire, reguli, plagiat

Renaşterea realizează o sinteză între postura antică a artistului mişcat de *furor* şi aceea medievală a executantului instruit. Este evident că, pe de o parte, poeticienii Renaşterii încearcă să păstreze ideea caracterului divin al operei şi al modalităţii ei de generare, dar pe de alta, se dedică la fel de fervent susţinerii aportului individual al artistului. În analiza sa rămasă neterminată, asupra formelor de cunoaştere ale perioadei, Culianu aşază întreaga epocă sub fascinaţia „omologiei integrale" (2003:35) şi a unei recuperări a vulgatei hermetice în care totul se supune analogiei universale. Lumea se prezintă drept *cifru* şi *semnătură*, cultura funcţionează după o logică a fantasticului, iar interesul pentru autor şi valorile sale nu iese din acest cadru. Faptul că această lume cere o lectură simbolică înalţă arta poetică la rangul unei discipline-pilot, acordînd poetului prestanţă absolută[30].

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Primordialitatea poetului nu este, deci, una pur culturală, ci este de-a dreptul o prioritate gnoseologică. Lumea fiind încifrată poetic, în simboluri, nu se lasă explicată istorico-filosofic (deoarece aceasta ar presupune desfacerea legăturii magice, a omologiei care dă chiar sensul simbolului), ci exclusiv cu instrumentarul poetic, atent şi la adevăr, dar şi la modalitatea lui de apropriere: „filosoful şi istoricul îşi ating ţinta unul prin precept, celălalt prin exemplu. Dar întrucît nici unul din ei nu le are pe amîndouă la îndemînă, ambii se poticnesc. [...] Poetul nu numai că ne arată drumul, ci ne şi oferă o atît de plăcută perspectivă a drumului, încît ademeneşte pe oricine să purceadă pe acest drum. Ba şi mai mult, ca şi cum drumul ar trece printr-o

dumitale fiindcă, oricît s-ar vedea, ea, minciuna, de la o poştă, cum n-ai nici o nevoie să te foloseşti de ci, totuna ţi-este" (9).

30 „Între toate ştiinţele - vorbesc de cele umaniste şi potrivit concepţiilor umaniste - poetul nostru este monarhul" (Sir Philip Sidney 1986:474) sau „poeţii au apărut cei dintîi şi de la ei au învăţat filosofii" (Segni 1986:164).

minunată podgorie, el îţi dă de la început un ciorchine de struguri, pentru ca, îndestulîndu-te cu gustul acesta, să doreşti să mergi mai departe." (Sidney 1986:474-475)

Reprezentarea poetică reuneşte deci preceptul şi exemplul, respectiv principiul de generalitate şi actualizarea lui, procedînd prin seducţie progresivă şi creînd dependenţă. Vorbesc încă despre *poet*, şi nu despre *autor*, pentru că, aşa cum am mai spus, fantasma creatorului de artă, dar şi a iniţiatorului de cunoaştere este acaparată aici de acest unic conţinut, de figura *poetului* (pictorul şi muzicianul fiind, ei înşişi, poeţi în alte medii expresive). Totuşi, asistăm la o certă deplasare de autoritate: în locul unui poet locuit de manie divină, dar şi în locul lui *auctor* înzestrat cu *auctoritas* canonică, se fundamentează acum mai degrabă o figură elipsoidală, a cărei coerenţă este disputată între un focar divin şi unul omenesc, între inspiraţie divină şi meşteşug deprins. Fenomenul ţine, în parte, de privilegiul general pe care Renaşterea îl acordă figurii particulare, individualizate (*portretului* în pictură, vocii *solistului* în muzică, descoperirii resurselor *limbilor naţionale* în cercetarea filologică). Dar pe de altă parte, transformarea poetului în figură eliptică nu este decît pasul intermediar spre afirmarea unei certe conştiinţe auctoriale. Ronsard deosebeşte poeţii „divini", care practicau o teologie alegorică, făcînd concurenţă artelor divinatorii, de poeţii „umani", care dau viaţă operei lor prin „muncă" şi „iscusinţă" (Ronsard 1986:281), după cum, pentru Fracastoro, există „poeţi de la natură" şi „poeţi care ne învaţă ceva bun în mod poetic" (1986:87).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Mult mai radicali, alţii pornesc tocmai de la teza platoniciană a inspiraţiei divine, pentru a concluziona: „poezia este o deprindere, un meşteşug", supusă fiind unei idei de „regularitate, ordine", ce nu ar putea deriva „decît din deprindere", aşa încît „cel ce ar sta cu gura căscată spre cer, aşteptînd ca de acolo să curgă Eliconul sau ca muzele să vină ca o boare să-l inspire, ca prin minune, ar muri de sete, şi nu ar scoate nici un sunet pe înţelesul cuiva" (Salviati 1986:152).

Desigur, să nu ne grăbim încă să considerăm aceste apariţii ale poetului meşteşugar, cu educaţie şi iniţiativă personală, altceva decît o modificare de sediu transcendental: poezia este încă rezervată celor divine, „concepţiilor înalte, mari, frumoase" (Ronsard 1986:282), numai că acestea trebuie legate, pentru prima oară, de două componente ale subiectului auctorial: una natu-

rală şi una dobîndită. Rezultatul fericitei îmbinări a acestor două trăsături, a talentului cu educaţia este *puterea de a născoci.*

Aici se află, de fapt, mare modificare adusă de Renaştere, în statutul special pe care îl acordă ideii de *invenţie*, născocire, plăsmuire, fantezie şi, derivat de aici, de originalitate. Poetul „fără invenţiune nu e poet" (Castelvetro 1986:148), poezia „îşi propune să înşele" şi este produsul direct al experienţei senzoriale (nu al raţiunii) filtrate de „simţul lăuntric" al fantasiei (Segni 1986:168). Care este, atunci, limita invenţiei personale? Unde trebuie să caute poetul noutatea? Răspunsul lui Tasso la aceste întrebări depăşeşte problema conţinutului, înaintînd spre aceea a organizării formale: ceea ce îl interesează este „modalitatea nouă de a conduce intriga şi deznodămîntul" (Tasso 1986:199), dar şi această modalitate stă tot în puterea închipuirii. Fantasma unui autor care formatează lumea, prin intermediul închipuirii, pentru a o face inteligibilă, dar şi pentru a-şi afirma originalitatea în această construcţie trebuie legată de două aspecte, dintre care nu voi dezvolta aici decît unul.

În primul rînd, există în epocă o foarte acută convigere asupra puterii demiurgice a *închipuirii*: dacă imaginea închipuită este dorită cu destulă ardoare, ea nu va întîrzia să se materializeze întocmai, după cum, acţionînd asupra unui obiect-imagine, putem avea certitudinea că vom influenţa şi obiectul-referent (v. practica medicală a tratării diferitelor organe prin acţiune directă asupra unor obiecte care „seamănă" cu organele afectate, reproducîndu-le simbolic). Aspectul a fost semnalat şi tratat în detaliu de la Montaigne încoace. Aici mă interesează mai ales aspectul secund, şi anume că, acceptînd puterea închipuirii ca marcă a originalităţii, cultura epocii simte nevoia unei *teoretizări a imitaţiei şi plagiatului*, care depăşeşte adesea liniile aristotelice (fără să le nege, ci adăugîndu-le).

Fără să se mărginească la ideea de imitaţie a unui model cu valoare de autoritate absolută, poeticienii secolului XVI încep să se intereseze de ideea sancţionării juridice a plagiatului. Acela care „fură ce a găsit un alt poet [...] să fie pedepsit aşa cum sînt răufăcătorii şi tîlharii, şi aceşti hoţi de gînduri (*involatori delle'nventioni altrui*) să fie arătaţi cu degetul şi supuşi hulei tuturor, precum cioara ce s-a împodobit cu penele altor păsări" (Castelvetro 1986: 148). Pentru cititorul modern, înverşunarea cu care este sancţionat plagiatul de către Castelvetro este de-a dreptul hilară, deoarece porneşte din confuzia între plagiat şi ceea ce numim astăzi *intertextualitate*. Să nu uităm însă că ne

BCU Cluj / Central University Library Cluj

aflăm încă foarte aproape de momentul afirmării originalităţii ca etalon al creaţiei şi a plagiatului ca ultragiere a autorului original. De aceea, studiul lui Castelvetro întocmeşte o furibundă listă de fraude ilustre[31].

Conştiinţa proprietăţii culturale a devenit aici o evidenţă, nu numai în relaţie cu numele propriu, dar şi cu sistemul literaturii. A spune despre o operă că este originală înseamnă acum a-i atribui o marcă de proprietate. Deşi este deocamdată o marcă nelegiferată, ea reclamă tot mai clar un statut oficial, care îl transformă pe autor în *proprietar* (de gînduri, idei, imaginaţie, tehnică poetică).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

31 „Şi Ludovico Ariosto, luînd cînd o parte din Ovidiu, cînd una din Statius, cînd, în mod sigur, una de la Marullus, iată cum îşi umple al său *Orlando furioso*, furînd, mai ales, fără să schimbe nimic, povestea (*la favola*) lui Zerbino da Henrico, istoriograful (*favolatore*) împăratului Henric al IV-lea. Nici Petrarca nu s-a sfiit să fure de la poeţii latini şi vulgari substanţa (*l'invention*e) multora din sonetele sale, cum, de exemplu, a luat *O cameretta, che gia fosti un porto* de la Pliniu. Mai mult, Vergiliu însuşi, dacă e să-l credem pe Macrobius, a furat diferite, şi nu puţine, lucruri (*parti*) de la Homer, adunîndu-le şi repovestindu-le, iar Macrobius îl dă pe faţă drept hoţ, spre slava sa. Comediile au fost în întregime jefuite de la poeţii greci de către Plaut şi Terenţiu şi tot de la poeţii greci şi-a furat Seneca toate tragediile. Tot aşa nuvelele lui Boccaccio în întregime..." (149).

I.2.c. Modernitate

Delegitimări

Modernitatea (debutînd cu revoluţiile ştiinţifice ale secolelor XVII-XVIII) aduce modificări majore, atît în perceperea omului ca microcosmos reproducînd la scară mică perfecţiunea macrocosmosului, cît şi în raportarea artistului-autor la textul său. Marea modificare – antrenată de schimbarea de model cosmologic – este însă modificarea noţiunii de *temporalitate* şi intervenţia istoricităţii în mod decisiv în explicaţia despre subiect: în vreme ce lumea antică şi medievală asumau un cosmos închis, a cărui închidere garanta tocmai caracterul familiar al realităţii astfel conţinute, modernitatea „suspendă caracterul îndoielnic al noului şi astfel *terra incognita*, sau *mundas novas* devine posibilă şi eficientă ca stimul al activităţii umane, [...] surpriza devine ceva ce este aşteptat cu nerăbdare" (Blumenberg 1979:33).

Momentul este cu atît mai important cu cît noţiunea de „autor" se umple acum de conţinutul pe care îl va păstra pînă la „moartea" lui decretată de Barthes. Abia de aici înainte noţiunea de „autor" capătă descrierea istorică în care „se identifică scriitorului care a produs textul şi care are drept de proprietate legală asupra lui" (Saïd 2001:9), adică acum se naşte figura care urmează să moară un secol şi jumătate mai tîrziu, după cum se naşte şi scriitorul cu statut social legiferat. O paradoxală fragilitate însoţeşte acest cîştig (ca şi cînd scriitorul ar ezita să devină autor, asumîndu-şi opera: se înmulţesc progresiv publicaţiile anonime sau „justificate" ca produse comandate). Într-un text cunoscut drept „Despre cele două infinituri", Pascal pune la îndoială perfecţiunea sferei, preferînd termenii unei geometrii cvadrice, care ar evidenţia disproporţia omului şi ar motiva sentimentul angoasei universale, motivate de faptul că „nu există mai mare disproporţie între dreptatea noastră şi dreptatea lui Dumnezeu, ca între unitate şi infinit" (Pascal 1989:129).

Raporturile fericite cu natura sînt perturbate, omul este „un nimic în raport cu infinitul, un tot în raport cu nimicul, aşezat la mijloc, între nimic şi tot" (Pascal 1998:177), iar încrederea în cunoaşterea marii enigme cosmice este zdruncinată, omul fiind silit să se privească pe sine ca pe „un rătăcit în acest canton mărginaş al naturii" (1998:176).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Prestanţa teologală a rostirii este majoră, apăsînd asupra conştiinţei auctoriale pentru a defini autorul ca demiurg nedemn[32]. În lumea ştiinţifică, iluzia antropocentrică este atacată din mai multe direcţii, iar lovitura de graţie este una în trei timpi. În urma ei, subiectul îşi pierde inocenţa, iar autorul capătă voce personală, trebuind să-şi asume pînă la capăt marea deziluzie.

Atacul fizicii

Noul model cosmologic susţinut de modificarea bazelor fizicii şi de achiziţiile heliocentrice ale lui Copernicus, de postulatele lui Giordano Bruno asupra infinităţii sistemelor solare, de descentrarea universului (la Galileo Galilei, dar şi la Pascal, pentru care „totul este o sferă infinită al cărei centru se află pretutindeni, iar circumferinţa nicăieri" – Pascal 1998:175) sau de morfologia materiei astrale (gîndită de Kepler) este un model mecanicist, care funcţionează ireproşabil şi în mecanica newtoniană, în care, „din geometru şi muzician care înzestrează cosmosul cu inteligenţă şi suflet, demiurgul devine o pură inteligenţă mecanică, abstractă, retrasă în interiorul Legii ce prezidează, implacabil, naşterea şi ruinarea lumilor" (Petrescu, I. Em. 1978:20-21), aşa cum apare în filosofia lui Kant.

Ceea ce pierde din vedere Ioana Em. Petrescu, semnalînd mecanicismul noului model este faptul, semnalat de Culianu, că intenţia lui Bruno (ca şi a lui Cusanus, de unde împrumută Giordano Bruno descrierea infinităţii universului în termenii coincidenţei contrariilor) este tocmai aceea de a reface „demnitatea pierdută" a pămîntului, făcînd din conceperea unui univers infinit imaginea infinităţii lui Dumnezeu. Dacă vrem să privim adecvat mutaţia cosmologică, atunci trebuie să renunţăm la perspectiva pur fizică, impusă de secolul al XVII-lea, revenind la contextul renascentist, a cărui intenţie

32 Iată cum descrie Maldamé întoarcerea necesară la o formă de religiozitate justificată de modelul hristic: „Marea carte a naturii nu este lizibilă în ea însăşi, neputînd fi descifrată decît în lumina Scripturilor. Doar acestea pot spune ceea ce ţine de originea şi de finalitatea omului. În acest sens, trebuie avut în vedere Christos. [...]Observăm, o dată cu Pascal, emergenţa unei noi sensibilităţi. Revoluţia ştiinţifică a schimbat perspectivele gîndirii şi a invitat la ruperea legăturii tradiţionale dintre cosmologie şi antropologie. [...] Ştiinţele naturii nu se mulţumesc doar cu o nouă imagine asupra lumii; ele revelează o nouă dimensiune asupra omului însuşi, modificînd astfel cunoaşterea privind înrădăcinarea sa într-un cosmos regîndit." (Maldamé 1999:18-19).

este în primul rînd o rescriere *metafizică* (pe care însă o voi prelua strict ficţionalist). Este adevărat că modelul aristotelic plasează pămîntul în centrul universului, dar nu este mai puţin adevărat că, despre acelaşi pămînt, Aristotel afirmă: „este mizerabil şi infirm" (apud Culianu:50). Faptul că în Evul Mediu modelul cosmologic are pămîntul în centru nu trebuie să se transforme într-o pricină de exaltare a perioadei, şi nici de incriminare a revoluţiei lui Bruno şi Copernicus, deoarece „tocmai centrul nu avea nici o importanţă ontologică: portanţa creştea de la centru la periferie, de la sfera sublunară, pînă la sfera fixelor şi la Primul Mobil" (51).

În analiza sa fantasmologică, Culianu găseşte „ineptă" ideea că angoasa modernă (teoretizată de la Pascal încoace) s-ar datora exploziei imaginii finite a pămîntului, fiind foarte puţin probabil că omul medieval trăia lipsit de angoasă „în centrul putrescent al universului aristotelic" (52). Astfel, mutaţia cosmologică se reduce de fapt la a renunţa la o psihologie a „omului ca sclav al păcatului" în favoarea ideii renascentiste a „omului deificat". Încă o dată, se observă cum perspectiva asupra modelului cosmologic se bifurcă, iar cele două căi sînt tocmai asumarea (într-o parte) sau neasumarea (în cealaltă) a soluţiei cosmologice. De fapt, ceea ce reproşează aici Culianu este tocmai o anumită decontextualizare ontologică şi metafizică a principiului cosmologic: elaborat să ofere imaginea unei ordini simbolice în măsură să justifice libertatea umană (*macrocosmos-microcosmos*, *Dumnezeu-univers*, respectiv *Dumnezeu-om*, *infinit divin-infinit material*), modelul lui Giordano Bruno este redus la o simplă „proiecţie fizică" (inclusiv de către Pascal), la *cantitate*, pierzîndu-şi astfel raţiunea şi devenind, într-adevăr, nimic altceva decît o sursă de nevroză.

Sigur că, vorbind despre cadrul ştiinţific al secolului XVII, apelăm la fizica newtoniană, cea care consacrase experimentul şi descrierea lui detaliată (adică mecanică) drept fundament al cercetării. Remarcabilă este coerenţa acesteia cu filosofia kantiană, după care lumea se construieşte în cunoaştere, după cum cunoaşterea legilor fizice construieşte realitatea lor manifestă. Într-o conferinţă din 1969, Werner Heisenberg se ocupă tocmai de „transformările structurilor de gîndire în progresul ştiinţei" (Heisenberg 1977:282), semnalînd că fiecare epocă ştinţifică este guvernată de anumite automatisme intelectuale, „obişnuinţe de gîndire", de anumite moduri de a formula întrebările prin care cercetătorii speră să afle soluţiile problemelor. În demonstraţia mea, aceste „obişnuinţe de gîndire" sunt înţelese ca un set de operaţiuni non-in-

tenţionale de metaforizare şi figuralizare imaginativă, în urma cărora completăm sau scurt-circuităm informaţia deficitară pentru a ne duce la capăt ipotezele, dar şi inventăm un interlocutor (în discursurile de interpretare). Revoluţiile ştiinţifice se nasc, insistă Heisenberg în cel puţin patru rînduri, nu din dorinţa de a răsturna tiparele încetăţenite, deci dintr-un orgoliu personal (de tip demiurgic, „auctorial"), ci din *imposibilitatea de a mai răspunde la întrebări* în logica vechilor „obişnuinţe de gîndire", a vechilor termeni sau formulări. Este remarcabil felul în care revoluţiile ştiinţifice, respectiv ceea ce s-ar putea denumi cu sintagma „modificările de canon al gîndirii ştiinţifice" au la bază un efort inductiv, pe cînd în plan literar artistic este adesea vorba de deducţie. Nu de puţine ori s-au făcut auzite reproşuri la adresa formulării unui curent literar sau a altuia (cazul-diagnostic cel mai apropiat nouă fiind postmodernismul), la adresa caracterului forţat, emulat teoretic, al conceptului şi al descrierii sale.

În vreme ce canonul estetic depinde de o funcţie a majorităţii, fiind impus prin anumite forme de autoritate exterioară (publicarea într-un moment/ loc potrivit, introducerea în circuitul şcolar-academic etc. etc.), canonul ştiinţific este indiferent faţă de insistenţele autorităţii subiective, exterioare cercetării propriu-zise. „Cum a reuşit un grup mic de fizicieni să oblige pe alţii la aceste modificări în structura ştiinţei şi a gîndirii?", se întreabă retoric Heisenberg oferindu-şi singur răspunsul: „în nici un moment [...] nu a existat vreun fizician care să fi dorit să provoace o răsturnare a fizicii" (1977:286). Curentele artistice au funcţionat adesea ca mărci diferenţiatoare, chiar goale de conţinut, ale unei epoci/ generaţii faţă de alta/ altele, dar modificările ştiinţifice îşi cîştigă credibilitatea tocmai prin evitarea acestei dimensiuni şi prin caracterul lor *re-scriptiv*, în care teoria nouă şi conceptele ei nu reprezintă decît rescrierea funcţională a teoriei vechi şi a conceptelor ei. Drept urmare, vechii termeni rămîn, dar ei primesc un alt conţinut, o altă descriere şi o altă semnificaţie. Spre exemplu, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, prima revoluţie ştiinţifică este marcată de apariţia unor dificultăţi de descriere, pe de o parte în teoria electricităţii (unde, nesatisfăcut de conceptul independent de *forţă*, insensibil faţă de spaţiu şi timp, Faraday ajunge la necesitatea

impunerii conceptului de *câmp de forţe*, valoare relativă spaţio-temporal[33]) şi pe de alta în termodinamică (unde ipoteza dezordinii face necesară impunerea conceptului de „situaţie a observării"). Heisenberg evidenţiază astfel caracterul constructiv, recuperator, a ceea ce el numeşte „prima revoluţie ştiinţifică" şi căreia îi corespunde a doua mare rescriere cosmologică. Funcţionînd ca o maşinărie, universul păstrează totuşi anumite reflexe de organism, este guvernat încă de o „inteligenţă" absolută care, deşi împinge subiectul la periferia universului prin autism, oferă încă o garanţie de funcţionare (care va expira abia o dată cu instaurarea relativismului einsteinian).

Există un alt termen care trebuie luat în considerare aici, respectiv faptul că ipotezele ştiinţifice au din start statutul unui *construct ficţional*, în vreme ce critica sau teoria literară ţine să legitimeze drept „realităţi" propriile ipoteze. Mihai Spăriosu citează felul în care, pentru Herbert J. Muller, revoluţia einsteiniană se legitimează ca un construct ficţional[34]. Nu întîmplător, compensaţia asupra căreia subiectul se orientează este una de ordin psihic, în numele inerţiei cu care a fost deprins să se gîndească pe sine după logica universală. Proiectul modern al ideii de cunoaştere este unul empirist: „ştiinţele moderne se prezintă ca ştiinţe ale experienţei. Logica demersului lor se numeşte inducţie" (Gadamer 1999:11). A porni dinspre particular spre general înseamnă însă şi a muta, în bună măsură, orice gnoseologie într-un concept larg de psihologie, deoarece experienţa este relevantă metodologic numai în măsura în care ea este internalizată psihic, transformîndu-se în cunoaştere.

---

33 O aplicaţie sociologică a teoriei cîmpurilor la analiza literaturii, evidenţiind un „mod de gîndire relaţional" oferă Pierre Bourdieu: noţiunea de cîmp „amintea în chip paradoxal că fiecare dintre aceste instituţii [de învăţămînt superior – n.m., M.U.] îşi putea dezvălui adevărul ei particular numai cu condiţia de a fi situată din nou în sistemul de relaţii obiective constitutiv al spaţiului de concurenţă pe care ea îl formează laolaltă cu celelalte instituţii" (1998:251).

34 „Această revoluţie ar putea fi sintetizată ca triumf al postulatului asupra axiomei. Postulatul este ceva admis, ceva a cărui utilitate trebuie pusă la încercare; nu o lege lăsată de Dumnezeu, ci o ficţiune logică inventată în mod conştient de om." (Muller apud Spăriosu 1997:236).

Atacul filosofiei şi al psihologiei

În vreme ce raţionalismul cartezian supravieţuieşte în Europa încă mult după refutarea lui filosofică, în reflexul cu care ne reprezentăm încă un subiect uman bipolar, scindat între raţionalitate şi corporalitate, în Statele Unite cuvîntul hotărîtor îl au empiriştii Thomas Hobbes, John Locke, George Berkeley şi David Hume, pentru care aplecarea minţii omeneşti către „metodă" este determinată, în nuanţe diferite, de mecanisme psihologice, mai exact de nişte capacităţi combinatorice lipsite de orice „taină", datorită cărora experienţa este organizată. Ca şi Descartes, care porneşte de la un concept dinamic al impulsului către cunoaştere, Hobbes apelează, atît în *The Leviathan* (1651), cît şi în *Human Mind* (1650), la o viziune activă a cunoaşterii, pe baze materialiste, dar cu ajutorul unor „mişcări" care pot fi fizice (simţurile) sau organice (ideile). Ambele tipuri de mişcări sînt înţelese ca obiecte *exterioare*, conştiinţa precisă a raportului de diferenţiere între ceea ce este exterior şi ceea ce este interior fiind o constantă a întregului empirism englez. Sub influenţa *dorinţei*, consubstanţială tuturor oamenilor, mişcările minţii devin mişcări ale inimii şi sînt conduse spre satisfacerea lor. În mod evident, materialismului lui Hobbes are de înfruntat destule suspiciuni.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Mult mai rezistentă şi mai autoritară istoric se dovedeşte teoria lui Locke, al cărei avantaj filosofic pentru cazul de faţă îl reprezintă corectura în raportul exterior/interior, Locke susţinînd că operaţiile gîndirii, unul dintre cele două izvoare ale cunoaşterii (al doilea fiind, ca şi la Hobbes, obiectele exterioare) este un obiect *interior*. În *Essay Concerning Human Understanding* (1690) – lucrare căreia empirismul îi datorează debutul popularităţii sale filosofice – filosoful concepe o aplicare a mecanicii newtoniene la modelul cunoaşterii intelectuale, aducînd astfel cunoaşterea în interiorul psihologiei. Faţă de Hobbes, care pune accentul principal pe dorinţă, pentru Locke esenţial este faptul că omul acţionează în permanenţă pentru realizarea propriei bunăstări, căutînd fericirea şi evitînd suferinţa.

Psihocentrismul nu este decît reflexul în domeniul psihicului uman al unui model încă antropocentric, fundamental umanist şi raţionalist, iar romantismul consfinţeşte estetic acest tip de doctrină, accentuînd tocmai funcţia *imaginaţiei* şi a *visării*, deosebind chiar (cum face Coleridge) o facultate imaginativă combinatorică de una pur inventivă, creativă. Spre sfîrşitul

secolului XIX, psihocentrismul este el însuşi destituit printr-o altă revoluţie majoră, aceea a psihanalizei freudiene. Psihicul uman nu mai este văzut ca o funcţie a raţionalităţii, ci, dimpotrivă, el se organizează în jurul inconştientului – componentă disruptivă şi imposibil de cenzurat în contextul descrierii platonice a dublurii *om/univers* versus *microcosmos/macrocosmos*. Singura compensaţie rămasă accesibilă este una de natură mistico-religioasă, subiectul mizînd încă pe certitudinea caracterului său divin, pe teza creaţiei analogice, după „chipul" şi „asemănarea" lui Dumnezeu.

În paranteză fie spus, pentru Eugen Simion, care scrie la noi prima lucrare majoră dedicată în exclusivitate autorului şi subiectului textual, psihanaliza prilejuieşte în plan literar revenirea autorului în prim plan şi ocultarea operei care „se constituie pornind de la o mare traumă suportată în anii copilăriei" (Simion 1981:67). Autorul care revine în text la Simion este tocmai *autorul biografic*, sau, mai exact, autorul care îşi reface legăturile pierdute cu opera tocmai prin revalorizarea biograficului. În schimb, la Liviu Petrescu, şcoala psihanalitică merită reţinută în acest context drept cea care consacră conceptul de „subiectivitate astructurală", prin explorarea subconştientului şi prin evidenţierea unei pluralităţi de conţinuturi sufleteşti informe şi haotice, achiziţie de la care porneşte tehnica monologului interior şi apoi aceea a fluxului conştiinţei, ambele menite să desconsidere prezenţa auctorială în favoarea afirmării unui personaj independent şi plural.

Mult mai puţin dispus să acorde prioritate psihanalizei între formele cunoaşterii moderne, Jacques Derrida (cf. 1974:119) este sigur că apariţia ei nu marchează vreo schimbare faţă de interpretarea tradiţională (nu este decît un „comentariu dublant", care afirmă cu certitudine şi autoritate identitatea textului, care îi sculptează contururile cu linii ferme), deoarece interpretarea psihanalitică „ne duce în afara scriiturii, spre un semnificat psihobiografic, sau chiar către o structură psihologică generală, care poate fi separată clar de semnificant" (1974:120). Fără să trimită la psihanaliză, Gadamer este cel care semnalează o modificare de voce în elaborarea unui model al cunoaşterii (ori chiar cosmologic) punînd-o în directă legătură cu aşezarea subiectului şi a

obiectului, de la Husserl şi Heidegger, într-o relaţie implicată, care înlocuiesc în filosofie idealul cunoaşterii obiective a adevărului cu un ideal participativ[35].

În măsura în care psihanaliza însăşi contribuie la apropierea Celuilalt ca subiect, şi nu ca obiect, ea poate constitui un pas necesar spre rescrierea principiului cunoaşterii.

Atacul determinismului

Consecinţa premiselor empiriste, după care nu putem cunoaşte decît propriile noastre gînduri, ceea ce se află în mintea noastră, va fi dusă de George Berkeley la afirmaţia mult mai tranşantă după care „*a fi* înseamnă *a fi perceput*", afirmaţie fundamentată pe ideea că, fiind conştienţi de propria voinţă, de proprile percepţii, în fine, de propria judecată, nu facem decît să dovedim existenţa propriei subiectivităţi, o subiectivitate construită, determinată psihologic. Accentul final al oricărui rezumat istoric al ideii empiriste de cunoaştere aparţine scepticismului lui Hume, care demontează ideea de legătură cauzală: relaţia dintre cauză şi efect nu poate fi dovedită (singurul lucru experimentabil fiind o înlănţuire – posibil întîmplătoare – de ocurenţe), după cum ideea de Dumnezeu este lipsită ea însăşi de dovezi. În locul căutării fericirii (mobilul cunoaşterii la Locke) sau al urmăririi dorinţei (la Hobbes), Hume introduce în ecuaţia cunoaşterii empiriste *pasiunile* în locul raţiunii (prilejuindu-i lui Kant elaborarea modelului subiectivităţii din *Critica raţiunii pure* - 1781, unde scepticismul este deturnat spre concluzia afirmării subiectivităţii ca bază a cunoaşterii şi a moralei).

Introducerea, de către Charles Darwin, a teoriei evoluţioniste în istoria omenirii, repune în discuţie locul omului în univers. Autorul evoluţionismului, pentru care „omul, minunatul om, nu mai este o zeitate", ci un animal atras prin naştere în lupta continuă pentru supravieţuire, nu este neapărat anatemizat pentru atacarea cuvîntului scripturistic, cît pentru concepe-

35 „Teza mea este că, pornind de la această înţelegere, cunoaşterea nu se rezumă numai la întrebarea în ce măsură îl poţi domina pe celălalt şi ceea ce îţi este străin. /.../ Ba chiar susţin că esenţialul în ştiinţele spiritului nu este obiectivitatea, ci relaţia prealabilă faţă de obiect (*Gegenstand*). Eu aş înlocui, pentru acest domeniu al cunoştinţelor noastre, idealul cunoaşterii obiective, ideal înălţat de etosul ştiinţificităţii prin idealul participării." (Gadamer 1999:59)

rea blasfemiatoare (şi insuportabilă) a umanităţii drept o verigă (nici măcar primordială sau exemplară) în lanţul nesfîrşit al transformării speciilor. Cu acest nou concept de om, „construit" în lupta sa pentru supravieţuire, înaintăm spre o paradigmă în care determinismul devine soluţia cea mai eficace în descrierea subiectului. În lumea ştiinţifică momentul corespunde celei de-a doua mari revoluţii, marcată de teoria einsteiniană a relativităţii (în care spaţiul şi timpul, gîndite pînă atunci independent, capătă o descriere relaţională prin înlocuirea conceptului de *simultaneitate* cu acela de *mişcare a observatorului* – substituire conceptuală ce se va dovedi deosebit de germinativă şi în reflexele ei cultural-artistice) şi mai ales de teoria cuantică, ale cărei concluzii, greu de acceptat chiar pentru fizicieni de talia lui Einstein, susţin că termeni precum spaţiul, viteza, energia, descrişi pînă acum în valori precise (chiar dacă relaţionale), nu mai pot obţine, în urma analizării situaţiilor de observaţie, decît *probabilităţi* (Heisenberg 1977:286). Locul entităţilor continue, constante, posibil de descris autonom este luat de descrieri relaţionale, ale unor constructe determinate de contextul observaţiei şi de raporturile lor reciproce. Acest triptic ofensiv, deloc măgulitor pentru imaginea sinelui, devoalată şi deloc menajată, fundamentează ştiinţifico-filosofic modernitatea.

Babeş-Bolyai Academic University Library - Cluj

Efecte şi nostalgii

Revelator pentru măsura în care acest disconfort filosofic afectează lumea teoretică este faptul că tocmai modernitatea – epoca de triumf a mitului progresului – este martora unor manifeste anti-progresiste, care pot fi citite ca soluţii de descărcare culturală a unei certe acumulări anxioase. De pildă, momentul înlocuirii perspectivei geocentrice cu una heliocentrică, adică al mutaţiei cosmologice, este ales de unul dintre cele mai radicaliste discursuri despre delegimarea „ştiinţificităţii" drept exemplu de impunere abuzivă a dominantei ştiinţifice în detrimentul altor forme de cunoaştere. În 1975, Paul Feyerabend îşi scrie manifestul împotriva dominaţiei ştiinţifice (*Against Method*), argumentînd că înfruntarea dintre Galileo şi cardinalul Bellarmine nu reprezintă bătălia raţiunii iluministe cu bigotismul religios, ci, dimpotrivă, efectul aroganţei omului de ştiinţă abuziv, preocupat de ilustrarea propriilor teorii, complet ignorant faţă de un soi de obligaţie comunitară de bun simţ, şi anume faţă de respectarea ideii de stabilitate şi pace socială. Într-o astfel de

lectură, întregul război de episteme se reduce la raportul fluctuant dintre două *metafore*, cea heliocentrică şi, respectiv, geocentrică (cf. Norris 1995:10), iar succesul lui Galileo Galilei este citit drept o victorie a cercetătorului irresponsabil asupra înţelepciunii vechiului model de cunoaştere.

Afectată este şi imaginea teocentrică a lumii, ceea ce modifică implicit ideile legate de atribuirea auctorială, respectiv de identitatea celui care poate reclama acum proprietatea asupra creaţiei. Gadamer constată cum, „începînd din secolul al XVII-lea – de la Galilei – construcţia matematică a aspectelor idealizate ale mişcării a fost ridicată la rangul de *metodă de cunoaştere a realităţii* (s.m. – M.U.). S-a înălţat astfel edificiul mecanicii clasice, care a dus în final la combinarea, de către Newton, a acesteia cu mecanica mişcării astrelor, impunînd astfel o nouă percepţie a lumii şi schimbînd idealul de viaţă teoretic: setea de cunoaştere devenea cercetare. Noutatea se manifestă în două direcţii: 'ştiinţa' devine ceva anonim, cercetătorul nu mai este personajul în care 'ştiinţa' se întrupează material – el este unul dintre cei mulţi, ale căror rezultate contribuie la dezvoltarea ştiinţei dar neagă, în acelaşi timp, idei care pînă atunci treceau drept 'adevărate'. 'Ştiinţa' se dizolvă într-o auto-negare continuă. Ea a încetat să mai fie doctrina care cunoaşte, predă, învaţă adevărul." (1999:37-38)

Acelaşi lucru este semnalat de Kuhn, pentru care progresul ştiinţific înregistrat prin succesiunea de „revoluţii", respectiv de paradigme, nu înseamnă o tot mai mare apropiere de adevăr, ci o succesiune de discursuri mereu conflictuale. Semnificativă este mutarea ideii de proprietate auctorială dinspre ştiinţă înspre artă: vechiul savant care „descoperă" adevăruri, asumîndu-şi-le în „legi" care îi poartă numele nu supravieţuieşte acestui proces de anonimizare a ştiinţei, în schimb autorul de operă artistică primeşte identitate din ce în ce mai fermă, numele lui fiind indestructibil legat de creaţia sa. Reproşurile de genul celui formulat de Feyerabend sînt stîrnite şi de faptul că „noua formulă magică a epocii era 'progresul'" şi că „idealul teoretic era împins la periferia filosofiei" (Gadamer 1999:40). Noţiunile romantice de cunoaştere intuitiv-creativă sînt atacate de ştiinţele experimentale, modelul cosmologic mecanicist aducînd, pe lîngă o lume a tuturor posibilităţilor, o lume a unei cunoaşteri mecanice, în care totul este calculabil şi previzibil, care se îndepărtează de mister şi ignoră cu naivitate ceea ce este ascuns şi umbrit.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

I.3. Conştiinţă auctorială vs. conştiinţă demiurgică

Modernitatea obligă la un efort de adaptare cosmologică şi epistemologică: prea multe îi sînt refuzate omului în numele progresului pentru a fi accepte fără revoltă – oricît de ascunsă, fără a refula conţinuturi interzise precum cele din sfera subiectivităţii, a intuiţiei, a alternativelor subiective. Depăşind momentul unei fireşti perplexităţi, subiectul (v. artistul) recurge tot mai explicit la un vocabular negativ în referirea la sine şi la raporturile pe care le stabileşte cu lumea[36].

Desigur, modernitatea pune în pagină o atît de mare complexitate a raporturilor autorului cu lumea, pe de o parte, şi cu opera sa, pe de alta, încît o referire de atare dimensiuni nu poate decît să-şi asume un inevitabil reducţionism. Putem constata totuşi modul în care, deşi contestatară şi favorabilă mai degrabă celuilalt mit cultural livresc, mitului *operei*, modernitatea perpetuează cele două accepţii pe care Antichitatea le oferise artistului. Accepţia unui autor aflat în directă comunicare cu zeii, cu muza, este tradusă în imaginea artistului orgolios care, deşi se dezice de vocea identităţii şi se mută în alteritate (*Car je est un autre*), se impersonalizează ca un alt Dumnezeu, ca posesorul unei voci fără limite, capabile să scrie lumea ca pe o Carte universală. Pe de altă parte, artistul-copist, umil „reprezentator" al realităţii, devine o dată cu Balzac un savant, practicînd metodic observaţia şi analiza pentru a-şi verifica ipotezele. Ba mai mult chiar, idealul compilaţiei (afirmat nu o dată de Gustave Flaubert, care alcătuieşte chiar un *Dicţionar de idei primite,* un inventar al slăbiciunilor textuale la modă în epocă) este revalorificat cu o nouă conştiinţă de sine, o conştiinţă *literală*, pentru care *mimesis* este identic cu imitaţia. În această accepţie, modernismul incipient, de factură realist demiurgică, îşi fixează ca idealuri non-participativitatea şi impasibilitatea raţionalistă. Ele se asociază şi rescrierilor principiilor poetice, după Poe, conform unui set de coordonate care refuză primatul talentului sau subiectivizarea, toate acestea avînd drept

BCU Cluj / Central University Library Cluj

36 „Devenit o vocabulă aproape netrebuincioasă, eul nu mai e în măsură să exprime, aşadar, o personalitate închegată, o identitate sigură şi nici o relaţie lăuntrică de echilibru. În economia subiectului, locul eului se vacantează sau dacă, totuşi, rămîne în uz (datorită legilor inflexibile, greu de dizlocat, ale gramaticii) el trimite la o altă realitate lăuntrică [...], o realitate instabilă, plurală, mereu fără centru." (Cordoş 1999:15).

rezultat scăderea autorităţii mitului creatorului, cu complementul implicit al revalorizării mitului *creaţiei.*

Implicaţii asupra ideii de „critică literară"

Aceasta este schimbarea de accent care, deşi întemeiată pe cultul cărţii, ajunge să obnubileze figura autorului. Cultura cărţii ca obiect, cultura editorială, este unul dintre elementele mitologiei livrescului investite cu valori subversive: în momentul în care cartea devine *obiect,* cînd editorul ajunge să se ataşeze instituţiei auctoriale, autorul şi autoritatea sa au de suferit. Industria cărţii evoluează după logica unei culturi a imaginii, deci este inevitabil faptul că mizează progresiv pe atributele acesteia din urmă: secţiunile marilor biblioteci şi librării sînt organizate în primul rînd pe domenii şi teme, doar apoi pe autori. Modificarea de raport auctorial care intervine la trecerea dintre secolul XIX şi XX, producînd prima fractură în legătura de parentaj „natural" a autorului faţă de textul său este de natură să modifice şi scopul criticii literare, care se ghidează după o logică dualistă, diferenţiind între autor (pe de o parte) şi operă (pe de alta). De la încercarea lui Sainte-Beuve de a readuce eul biografic în această discuţie, pînă la impersonalismul pe care îl reclamă Poe oricărui act critic, la obiectivul corectiv al criticii proferat de Brunetière ("să ne înveţe să ne ridicăm deasupra gusturilor noastre"- 1972:232) sau la obiectivitatea gîndită, de către T.S. Eliot, ca scop al actului poetic şi al actului critic deopotrivă, asistăm de fapt la o ipostaziere a acestui dualism, în care opera nu mai este indisolubil legată de autor.

Distanţînd astfel cele două repere ale relaţiei auctoriale, criticul literar îşi face, de fapt, loc şi drept de proprietate. În acest nou spaţiu de joc este nevoie de „imparţialitatea" criticului, singurul în măsură să ofere cheia relaţiei fracturate: Sainte-Beuve îl citează pe Voltaire, care pare să semnaleze cel dintîi specificul muncii critice drept suplinire a unei facultăţi absente în judecata artiştilor imaginaţi ca „judecători corupţi" ai propriilor opere: „fără îndoială, un artist va avea asupra unui subiect care îl preocupă şi-l stăpîneşte vederi pătrunzătoare, va face observaţii precise şi decisive şi cu o autoritate egală cu talentul, dar invidia [...] el o va evita cu greu dacă-şi judecă rivalii [...] Am gîndit totdeauna astfel: pentru a fi un mare critic sau un istoric literar

complet, lucrul cel mai potrivit este să nu fi concurat niciodată, în nici o ramură a artei sau altminteri..." (Sainte Beuve 1940:91).

Nici concepția lui Frye nu este mult diferită (în 1957), poeții neputîndu-și judeca propria operă și „cu atît mai puțin [...] creația confraților săi", deoarece, devenit critic, poetul va elabora cel mult „documente literare, demne de a fi cercetate de către critici" (Frye 1972:5). Diferită este însă atașarea ideii că poetul este propriul său critic unei paradigme imaginale care „vede în critic un parazit sau un șacal". Iată că modificările de registru teoretic nu pot fi privite decît ca termeni ai unor perechi: de o parte avem conceptul teoretic, iar de cealaltă o elaborare imaginală, o metaforă pe măsură. Deocamdată, Frye nu dă exemple, și nici o descriere cauzală sau istoricizată a relației dintre fantasmă (sau metafora reprezentativă) și concepția explicită despre „realitatea" corespunzătoare.

În paradigma care îl definește ca pe un cenzor (respectiv un rău) necesar, criticul este deci o figură inaugurală: el se poate dezbăra de „invidie" pentru că se află în afara relației auctoriale care, la rîndul ei, este configurată ca relație *pasională*, de asumare prin atașament emoțional. Cunoscut în teoria literaturii ca autor al tezei biografiste, Sainte-Beuve pare însă să nu aibă alt scop decît Proust, criticul său, care și el visează la un „chip" al auctorialității (v. concluzia la *Contre Sainte-Beuve*): „citind un autor, descopeream imediat în dosul cuvintelor aerul acelui cînt care este diferit, în fiecare autor, de ceea ce reprezintă în toți ceilalți." (Proust 1954:295). Diferența dintre cele două prezențe – la fel de romantice în cele din urmă – ale autorului în operă este că, în vreme ce la Proust autorul are un conținut *arhetipal*, ipostaziindu-se doar în particularități, la Sainte-Beuve accidentul individual, biografic, este cel care marchează figura. Brunetière atrage atenția asupra faptului că nu atît biografia ("biografiile acelea plăpînde și uscate, notițele mărunte și afectate, în care autorul se gîndește să apară sclipitor"), cît „portretul" (adică imaginea fantasmatică) îl interesează pe Sainte Beuve[37].

---

37 „Să-ți pătrunzi autorul, să sălășluiești într-însul [...], să-l faci să trăiască, să se miște și să vorbească, așa cum s-ar fi purtat el [...], să-i legi toate aspectele de pămîntul, de existența reală, de obiceiurile zilnice, de care marii oameni nu depind mai puțin decît noi, ceilalți. [...] Tipul vag, abstract, general, realizat la prima vedere, se amestecă și se încorporează treptat într-o realitate individuală precisă, din ce în ce mai accentuată [...]. Simți născîndu-se, vezi apărînd asemănarea, iar în ziua, în clipa cînd ai prins ticul familiar, surîsul revelator, fisura de nedefinit,

Chiar separată de carte, fantasma autorului nu încetează să hărţuiască imaginaţia critică, indiferent dacă ea este căutată anatomic, în „obiceiurile zilnice", pentru a fi restituită operei sau romantic, într-un fel de „cîntec" universal, ca „mare poet" arhetipal, pentru a fi lăsată în suspensie şi ascunsă în spatele textului.

Numele autorului

Numele autorului este un indice de intertextualitate, pentru că prin intermediul lui un anumit text devine parte a unui corp de texte, a unei biblioteci. Ideea unei biblioteci infinite, lipsită de delimitări auctoriale, canonice, la care aspira Borges este condamnată la statutul de utopie tocmai prin prezenţa numelor autorilor, devenite principii de organizare a marelui corp al literaturii. Întrebările care ar construi dialectica relaţiei auctoriale, deşi necesare şi lămuritoare asupra răspunsurilor negative ("ce *nu* este opera/ autorul/ eul auctorial etc."), nu capătă răspunsuri afirmative în măsură să precizeze concepte atît de fluide. Alain Brunn crede că punctul de plecare trebuie să fie unul practic, şi nu teoretic, respectiv *opţiunea personală* pentru o definiţie sau alta a obiectului literar şi a cititorului. Dacă ne plasăm pe poziţia lui Lanson, vom defini literatura ca funcţie a unei performanţe stilistice, a unui *„je ne sais quoi"* şi foarte probabil vom ajunge să ecuăm numele cu „stilul", ca Buffon, pentru care între „stil" şi „omul însuşi" există o identitate perfectă. Felul în care lucrăm cu aceste concepte în interpretarea literaturii formatează accepţiunea pe care o dăm *ideii de autor*, pe de o parte, şi ne convinge să includem în aceeaşi sferă noţională autori atît de diferiţi precum Mme de Sévigné (care îşi scrie iniţial scrisorile către fiica sa), Racine (care premeditează fiecare pas al carierei sale scriitoriceşti), la Rochefoucauld (care îşi publică *Maximele* fără numele autorului, după ce o ediţie restrînsă a *Memoriilor* stîrnise un adevărat scandal), uitatul autor al apocrifelor *Mémoirs de M. d'Artagnan*, Courtilz de Sandras, inspiratorul celebrului Dumas etc. În urma acestui examen practîc, datele teoretice nu se adună într-un concept teoretic solid, ci în inventare de

ridul intim şi dureros care se ascunde zadarnic în pletele rare de acum, în acea clipă analiza dispare în creaţie, portretul vorbeşte şi trăieşte, ai descoperit omul." (Sainte-Beuve apud Brunetière 1972:224-225)

valori: autorul ca *„figură istorică* specifică, Gustave Flaubert 1821-1880", autorul ca *„autoritate*, ca în *Dictionnaire des idées reçues*, deci ca valoare recunoscută de instituţie, societate sau doar de către cititor" şi, în fine, autorul ca *„funcţie* construită în operă sau în cutare ori cutare text" (Brunn 2001:14). În plus, la această triplă valorizare a auctorialităţii trebuie adăugată şi aceea de *figură imaginară*, pe care Brunn nu o pune în discuţie, deşi apelează la comentarea unui imaginar scriitoricesc.

Problema autorizării nominale este cel mai uşor de urmărit în contraexemple. De pildă, scriitorii de paraliteratură sau de literatură de consum sînt prea puţin interesaţi de numele autorului care semnează romanul. Garanţia estetică – girată în cazul literaturii şi prin semnătura autorului – este înlocuită aici cu un alt tip de garanţie, născută în urma altei orientări a aşteptărilor cititorului. Cititorii de paraliteratură erotică (de romane care frizează deopotrivă pornografia şi genul idilic) verifică garanţia „autenticităţii" volumului cumpărat apelînd la indicii editoriale *extratextuale*, altele decît numele autorului (o anumită editură, un anumit format, chiar o anumită concepţie a ilustraţiei de pe prima copertă – de obicei o mostră de realism erotic etc.). Autoritatea auctorială nici nu intră în discuţie, iar numele Sandrei Brown sau al Barbarei Cartland sînt suspectate de a fi doar nume-paravan, sub care se ascund trusturi de atare „autori fără autoritate", din care pot face parte scriitori veterani (care pun în aplicare „reţeta succesului" cu o mai mare eficienţă) sau scriitori debutanţi, pentru care deprinderea respectivei reţete (a combinatoricii prin care o matrice fixă de motive şi momente literare devine text „original") devine o problemă de validare profesională ulterioară. Rareori se întîmplă ca un consumator de astfel de literatură să se ataşeze în mod special de numele unui autor, iar cînd lucrul totuşi se întîmplă, el este mai degrabă expresia dorinţei de a citi continuarea unei poveşti deja începute, în virtutea unei logici proprii consumatorului de telenovele.

Aceleaşi mecanisme acţionează şi în cazul cititorilor ocazionali, sintagmă prin care denumesc publicul educat care se lasă condus în opţiunile de lectură de listele (nescrise) oficiale de lecturi „importante", adică de moda zilei în materie de lectură, de canonul fluctuant al best-seller-urilor (de exemplu, în România, voga Noica, Ţuţea, Patapievici, Paler care au guvernat într-un moment sau altul achiziţia de carte, sau, în America anului 2004, „cazul"

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Oprah[38]. Exemplele din urmă ilustrează însă un paradox: chiar dacă volumele la modă sînt căutate şi cumpărate în numele unor mecanisme proprii mai degrabă cititorului de *paraliteratură*, numele autorilor lor funcţionează cu maximă autoritate (drept dovadă stă faptul că ele sînt citate adesea ca atare, independent de argumentul textual). Paradoxul autorităţii numelor „slabe" se rezolvă însă la o analiză mai apropiată: deşi autoritar, numele ajunge să nu mai ascundă nimic, deci pierde tocmai motivaţiile care îi susţinuseră statutul auctorial (jargonul acestor cititori ai „modelor literare" include de altfel foarte multe *prenume*, mult mai numeroase decît numele proprii complete, menite să atragă atenţia asupra unei familiarităţi prost înţelese, a intimităţii cu un autor sau altul – vezi sentimentul îndreptăţirii cu care foarte multă lume vorbeşte la noi despre „Nichita" referindu-se la Nichita Stănescu sau despre „Dinu", Nicolae Noica – fără să fie vorba despre o familiaritate cu opera care l-a consacrat pe autor, ci mai ales despre suplinirea unui vid de conţinut cu un argument de autoritate pur nominal.

Numele acestor autori ating aceeaşi autonomie faţă de textele lor pe care o semnalam şi în cazul autorilor din canonul scolastic: invocarea lui Platon sau Aristotel este în primul rînd invocarea (opacă la context) a unei *autorităţi*, şi abia în plan secund a elementelor textuale particulare care construiesc, de fapt, acel nume-autoritate, o invocare complet insensibilă la faptul că orice operă completă este un corp de diferenţe, şi că nu poate fi aşadar chemată ca întreg omogen. Un exemplu semnificativ îl constituie rezistenţa cu care publicul românesc, obişnuit să ecueze numele lui Eminescu – „poetul naţional", cu genialitatea şi excelenţa, întîmpină exegeza publicisticii sale naţionalist-xenofobe sau ideea în sine că opera eminesciană include inevitabile scăderi, pe lîngă capodoperele analizate canonic. Acest refuz are la bază tocmai ideea unui autor unitar, acelaşi în toate textele sale, emblematizat de nume (care este, nu întîmplător, un nume „ales", pseudonimic, şi nu unul „natural").

38 Celebra moderatoare de *talk-show* a menţionat întîmplător, în direct, că *Anna Karenina* este cel mai frumos roman de dragoste al tuturor timpurilor, comentariul său ducând la epuizarea romanului din stocurile librăriilor în doar cîteva ore după încheierea *show*-ului ei), ca un *best-seller* contemporan.

Cum se depreciază subiectul auctorial în literatură

Rolul central al subiectului auctorial nu se depreciază brusc. El dispare treptat, topindu-se ca un edificiu de marmură lăsat prea multă vreme în voia ploilor acide. La Balzac subiectul este un *reflector perfect*, „traducător" obiectiv în cuvinte a realităţii; pentru Mallarmé, subiectul auctorial anunţă moartea autorului proclamată mai tîrziu de Barthes, deoarece autorul se naşte numai în măsura în care *moare* lăsînd locul, ca în *Le Tombeau d'Edgar Poe*, limbajului – „singur autor"; Rimbaud compune un autor ca *subiect fracturat*, în care identitatea se contemplă în alteritate, iar pentru Gide, el este neapărat *autoreflexiv*, autocontemplativ[39].

Declararea ulterioară a decesului autorului trebuie pusă în directă legătură cu acest proces depreciativ, dar şi cu decesul anterior al lui Dumnezeu, semnalat de Nietzsche în *Ştiinţa voioasă*. Perpetuînd analogia text-lume, modernitatea formulează deci complementul textual al golirii transcendentului de conţinut, postulînd existenţa unui text din care Demiurgul-Autor s-a retras. Adrian Marino condiţionează chiar existenţa poeziei (şi, prin extrapolare, a artei) de legea progresului (în toate acţiunile sale: filosofică, ştiinţifică, a cunoaşterii în general, socială şi materială), amintind de teza „larg răspîndită în întreg occidentul romantic", conform căreia „moartea poeziei" este constatată tocmai în epocile de progres intelectual şi ştiinţific, epoci în care poezia este silită să se stingă „într-o tăcere nobilă" (Marino 1992:258). Paradoxul este că, dacă *figura auctorială* care funcţionează ca fantasmă în imaginarul modernităţii urmează paşii sus-amintiţi, în realitate scriitorii moderni dau din plin dovezi de orgoliu în raportarea lor la opera personală. Conştienţi nu doar de dreptul lor de proprietate asupra operei, dar şi de statutul lor de personaje excepţionale, ei îşi asumă cu vanitate condiţia de autor (un diagnostic al acestei stări de fapt este şi frecvenţa cu care modernii aderă la *dandysm*).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

[39] Pentru o discuţie românească a ipostazelor subiectivităţii în modernitate, contextualizată de problematica auctorială, v. Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Piteşti, Editura Paralela 45, 1996, pp. 58-64; Sanda Cordoş, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX, Colecţia „Alfa", Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999, pp. 14-18, Eugen Simion, *Întoarcerea autorului*.Eseuri despre relaţia scriitor-operă, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981 (mai ales pp. 13-362).

Demiurgia divină care acţiona în autorul antic este acum transferată asupra personalităţii autorului, asupra persoanei lui concrete.

Soluţia cosmologică, încă o dată: modelul antropic

Interogarea cosmologiei secolului XX dovedeşte că, în cele din urmă, psihocentrismul nu reprezintă decît reflexul afirmării unui model antropocentric. Noutatea importantă pentru studiul de faţă este că o cosmologie antropică pare să reziste chiar şi după demontarea modelului amintit. Ceea ce delegitimase scepticismul pascalian ("pentru noi nimic nu stă pe loc; aceasta este starea noastră naturală şi totuşi cea mai contrară predispoziţiilor noastre; ardem de dorinţa de a găsi loc tare sub picioare şi o temelie statornică petru a înălţa un turn ridicat la infinit. Dar temeliile noastre crapă, iar pămîntul se deschide pînă în străfunduri." – Pascal 1998:180), imaginînd un om rătăcit în univers, căruia Nietzsche îi va adînci iremediabil angoasa, pînă la dispariţia noţiunii însăşi de subiect, restaurează acest model al cosmologiei, fără să revină la paradigma revolută de dinaintea revoluţiei lui Galileo Galilei.

Refăcînd legătura cu tradiţii filosofice neo-platonice, care gîndesc raportul omului cu universul după logica analogiei dintre microcosmos şi macrocosmos, principiul cosmologic antropic încearcă „să vadă în om secretul universului" (Maldamé 1999:107), bazîndu-se pe achiziţiile fizicii în privinţa transformărilor de masă şi energie, caracteristice devenirii universului, datorită cărora omul nu este privit ca un fenomen (studiul omului ca fenomen permiţînd refacerea, în condiţii de laborator, a tot ceea ce determină apariţia lui în natură – pas pe care îl fac cercetătorii preocupaţi astăzi de clonarea umană), ci drept fiinţă vie, pentru care timpul este ireversibil, deci imposibil de reconstituit. Succesul evident al acestui principiu cosmologic vine, desigur din poziţia *privilegiată* pe care i-o restituie omului, dar nu trebuie pus pe seama unei operaţii de deducţie în care, reflectînd asupra sa, omul este împins să promoveze discursiv o imagine prestabilită, o prejudecată speculativă. Raţiunile elaborării modelului antropic se găsesc în solidaritatea de esen-

ţă şi devenire dintre el şi univers, solidaritate semnalată nu numai în fizică, dar şi în biologie, chimie sau arheologie[40].

Modelul ştiinţific de astăzi, cel „exoteric", tinde să integreze de fapt cît mai multe esoterii, iar principiul cosmologic antropic nu este decît una dintre soluţiile sau posibilităţile acestei integrări. De fapt, principiul integrării este unul mai larg, formulat de hermetism: „cele ale lumii de sus sînt precum cele ale lumii de jos". Drouot ajunge la aceeaşi concluzie în cercetarea lui despre şaman, fizician şi mistic, cînd îl citează pe David Bohm: „Nu veţi găsi soluţia la această problemă – cea care priveşte unificarea legilor ce guvernează interiorul şi a celor ce guvernează exteriorul – decît dacă acceptaţi ideea că omul este, într-un anumit sens, un microcosm al universului." (2003:191). Despre articularea modelului cosmologic actual voi discuta în ultima parte a cărţii, în directă legătură cu revenirea ideii de subiect în discursul teoretic şi filosofic, precum şi, implicit, a ideii de autor în critica şi teoria literară. Pînă atunci mă rezum la a menţiona cîţiva factori esenţiali în această articulare.

Primul este forţarea evidentă a limitelor modelului anterior: progresul tehnic a făcut posibilă apariţia unor telescoape şi sonde spaţiale care ne fac să asistăm astăzi , pe viu, la misterul naşterii stelelor, proces surprins în diferite faze, sau la investigaţii precise ale solului marţian. Acest lucru nu reprezintă doar depăşirea aşteptărilor noastre de progres – oricît de optimiste ar fi acestea, dar şi violentează capacitatea noastră corelativă, efortul elaborărilor analogice (chiar inconştiente, pre-teoretice), exagerînd pînă la limita acceptabilităţii viteza cu care modelul cosmologic se cere ajustat la adîncimea elaborării sale. Totul este cu atît mai flagrant, cu cît este depăşită însăşi ideea de

BCU Cluj / Central University Library Cluj

40 În acest context trebuie pusă în discuţie şi diferenţa specifică a omului, nu numai genul său proxim, care justifică solidaritatea sa, consubstanţialitatea sa cu universul. Referindu-se la ceea ce îl face pe om „original" în acest context, Maldamé interpretează fragilitatea umană ca disponibilitate şi despecializare, opunînd-o devenirii animale: în vreme ce animalele avansează spre specializarea adaptabilităţii pentru a supravieţui (dau naştere unor pui care pot merge aproape imediat după naştere, se pot hrăni singuri şi devin adulţi după perioade foarte scurte de la naştere, se adaptează la noi condiţii de mediu etc.), omul îşi utilizează tocmai inadaptabilitatea funciară, refuzul stereotipiilor comportamentale, ca pe mijlocul cel mai bun „de a răspunde mai bine unor situaţii mai complexe. [...] Absenţa programării este compensată prin capacitatea *de a primi* din partea semenului său. [...] Funcţiile cele mai elementare sînt reglate prin ucenicie. Specificul uman nu este înscris în uniformitatea unui comportament, ci în disponibilitatea care permite să dai o formă particulară capacităţilor fizice şi mentale." (117-118)

observaţie, mai exact limita capacităţilor noastre senzoriale, observaţia extinzîndu-se asupra unor zone inaccesibile simţurilor noastre şi „aproximabile" doar într-o traducere inteligibilă: exemplul radiaţiilor *gamma*, *X*, al undelor sonore de foarte joasă frecvenţă etc. În această ordine de idei, abordarea *ficţionalistă* a realităţii cîştigă teren, fără să excludă gîndirea logică, ci profitînd utilitarist de aceasta din urmă, utilizînd-o ca pe un mijloc de atingere, prin invenţie ficţională ("ca şi cum") a unor forme de cunoaştere (anterior anexate „fantasmagoriei"), şi nu ca pe strategie de dezvăluire a „adevărului". Astfel, problema referenţialităţii nu mai este negată, ca în textualismul poststructuralist, ci suspendată în spaţiul posibilităţii, ca funcţie, mai degrabă decît ca termen.

Această constatare aduce în discuţie al doilea factor imposibil de trecut cu vederea, care este refundamentarea fizicii pe baze relativiste, şi apoi cuantice, în care spaţiul este descris ca o funcţie de timp. Mai mult, discursul teoretic şi experimental al fizicii nu se mai află în prim-planul epistemologiei actuale, unde au intrat variante teoretice interdisciplinare, la baza cărora se află însă implicaţii fizice: teorii astronomice dezvoltate pornind de la spaţiul curbat eisteinian, în care dreapta euclidiană este înlocuită cu linia geodezică, noi teorii despre viteză şi acceleraţie sau despre expansiunea universului pornind de la „o stare singulară, [...], primordială, [...] ceea ce în limbaj matematic se numeşte singularitate iniţială sau, în limbaj fizic, un punct zero, [...] situat de obicei acum cincisprezece miliarde de ani" (Maldamé 1999:70).

În fine, al treilea factor îl constituie modificarea ideii de canon ştiinţific, perceperea paradigmei actuale ca una fluidă, în care ideea de canon nu are decît rezistenţă temporară, instrumentală, servind integrărilor şi recuperărilor interdisciplinare. Exemplul cel mai apropiat este interesul crescut pentru discursurile alternative ale cunoaşterii (de exemplul pentru şamanii gîndiţi ca „fizicienii lumii de dincolo"), pentru felul în care esoteriile pot fi recuperate într-un modul ştiinţific.

Textul ca „pînză care vibrează"

De pildă, în interesul fizicii pentru mecanica vibratorie intervine accentul pe care vindecarea şamanică l-a pus dintotdeauna pe conceperea vibratorie a corpului care nu ar avea nevoie, pentru optima lui funcţionare,

decît de repunerea în armonie a vibraţiilor particulare fiecărui organ al său. Se pare chiar că, pentru a denumi destinul, şamanii saxoni din Europa de Nord utilizau *wyrd*, un termen a cărui rădăcină a dat „destin" şi „a deveni", dar şi „mod de viaţă", mai exact un „mod de viaţă în care evenimentele erau legate unele de altele asemeni firelor încrucişate ale unei pînze de păianjen" (Drouot 2003:170), un fel de „Internet spiritual" (169) care susţine perspectiva unui destin ca pînză vibratilă. De ce este importantă această rescriere *relaţională şi vibratorie* a lumii? Avantajul său nu este numai acela de a înlocui un model cauzal, determinist, dar şi static, ci şi acela de a legitima ştiinţific practici considerate pînă acum enigmatice în cel mai bun caz, oferind forme conceptuale noi unor conţinuturi de mult utilizate esoteric: este cazul unor concepte precum „non-localizare" (care ar corobora suspiciunile mediului ştiinţific cu privire la supremaţia vitezei luminice cu practici curative străvechi bazate pe acţiunea la distanţă) sau nu mai departe de „realitate virtuală" (care rescrie pentru secolele XX-XXI „realitatea" iluziei *maya*).

În căutarea noului model ştiinţific, Gadamer legitimează în acest rol „sistemul cu autoreglare", care ar fundamenta un soi de filosofie ecologică drept bază a cunoaşterii şi a tuturor acţiunilor şi sistemelor umane (de altfel, şi pentru Charles Jencks ecologia este disciplina tipică a postmodernismului[41]).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

41 „Astăzi, ştiinţa cunoaşte un alt model, mai adecvat situaţiei reale a omenirii, modelul biologic al autoreglării organismelor. Este principiul circuitului cu autoreglare, a cărui funcţionare a început să ne-o explice cibernetica. A considera şi cibernetica, la rîndul ei, o nouă prelungire a braţului omului, o nouă potenţare a capacităţii de acţiune, mi se pare a te crampona de un mod de gîndire caduc şi primejdios. În realitate cibernetica ne oferă mai mult decît noua posibilitate tehnică a automatizării; ea este un nou model al lumii, care îl îndeamnă pe om, prin concluziile pe care le impune, la reflecţie critică asupra a ceea ce poate să facă. Problema nu este ce se poate face, ci ce se poate face astfel încît să nu se distrugă ceea ce se menţine prin sine. Datul fundamental al echilibrului ar trebui să domine gîndirea noastră, dacă vrem să distrugem 'hidra' făcătorilor care impun şi permit mereu noi făcături. Pare un paradox a voi să faci ceva ce se menţine prin sine însuşi. Este tocmai ceea ce pare să le fie interzis tuturor lucrărilor omeneşti. Ce trebuie refăcut pentru a putea supravieţui? Ei bine, nimic altceva decît conştiinţa adevărată a poziţiei noastre în lume./.../ Lumea trebuie percepută altfel decît ca o lume a posibilităţilor nelimitate. Prin ştiinţa sa şi prin cunoaşterea pe care ea o transmite, omul este atenţionat să-şi dea seama mai bine decît pînă acum că a primit pămîntul doar în arendă, că este chemat să îngrijească locul unde acţionează şi vieţuieşte. Acesta este mesajul noii ştiinţe şi el nu este mai puţin credibil ori actual pentru că ar coincide cu mesajul religios al teologiei creaţiei." (Gadamer 1999:75).

Un imaginar ecologic angajează Gadamer şi în *Adevăr şi metodă*: registrul metaforelor utilizate aici de teoretician este organizat centrist, în jurul unei imagini holiste a pămîntului-totalitate. Şi aici însă, componenta istorică are un rol decisiv. Astfel, orice lectură/ înţelegere/ interpretare este mai întîi un proces de inter-relaţionare istorică, sau de interacţiune subiectivă ghidată de memorie. Aşa cum o înţelege (fenomenologic) Gadamer în *Adevăr şi metodă*, tradiţia are foarte multe asemănări cu memoria: ea este un *continuum* în care prezentul şi trecutul sînt legate pînă în punctul în care devin imposibil de conceptualizat separat: subiectul individual nu este inteligibil, la rîndu-i, decît ca element integrat tradiţiei, şi nu exterior acesteia.

Acest fel de lume, imaginată ca pînză vibratilă de relaţii, ca sistem ecologic care se reface şi se întreţine de la sine, îşi descoperă corespondentul metaforic, fantasmatic în imaginarul teoretic al criticii literare de astăzi în imaginea textului care şi-a recuperat autorul. Este un text de tipul aceleiaşi pînze vibratorii, un sistem în care orice mişcare a autorului viu îi este semnalată criticului nu pentru a anunţa o agonie pe care aş numi-o „auctofagă"[42], ci pentru a crea cadrul adecvat unui acordaj necesar: acela între ritmul vibraţiei comune şi paşii autorului şi criticului deopotrivă, un acordaj care presupune intenţie, percepţie şi conştiinţă a participării.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

42 Fagocitarea unui subiect inventat de către altul, inventator, apare într-o metalepsă dintr-un roman al lui Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, (Bucureşti, Cartea românească) chiar în aceeaşi constelaţie cu metafora păianjenului şi a pînzei sale ucigaşe. Autorul, nimeni altul decît „George", este aplecat peste masa de scris în aşteptatea personajului său „ca un păianjen încordat, gata să-şi înşface prada" (1993:55). Deşi aici păianjenul care ţese pînza (reţeaua) în care se va lipi fantasma personajului este autorul, şi nu criticul, cred că rezumă *relaţia auctofagă*, aşa cum am definit-o mai sus.

I.4. Ficţiunea – o şansă configurativă

Pentru critica literară tradiţională, supusă cultului ştiinţificităţii, consideraţiile din urmă capătă suspecte sonorităţi profetice. Acest tip de revenire la o logică corelativă este contracarată, în discursul ştiinţific actual, de un set de teorii care, menţinînd interesul pentru uman, doresc să îi ofere rezolvări discursive în afara oricărei idei de subiect sau, dimpotrivă, în interiorul conceptului tradiţional de subiect „tare". Aceste teorii vor fi investigate în partea a patra, unde discut tocmai felul în care, după o generalizare a descompunerii subiectivităţii în modernitatea tîrzie şi în primele mişcări ale postmodernismului, corespondentă dispariţiei autorului din text, asistăm la o revenire accentuată a acestora. În mod ciudat, dialogul teoretic american pare să revină la aceste noţiuni cu mult mai multă hotărîre decît europenii, care întîrzie asupra delegitimării şi a deconstruirii ca mişcare *negativă*, nu *rescriptivă*, cum este de fapt. Părerea mea este însă că modulul ştiinţific însuşi se află în rescriere în momentul de faţă, tocmai în direcţia revenirii la o teorie a omologiilor[43].

Revenirea autorului în text a mai fost anunţată. Ceea ce mă interesează este revenirea autorului *în cîmpul de vizibilitate* al criticului şi teoreticianului. În toate epocile, criticul cedează destul de uşor tentaţiei auctofagiei, înghiţindu-şi autorul, fie din cauză că figura lui i se pare insignifiantă, fie din dorinţa de a-i utiliza opera ca pilon al unei construcţii personale, fie, poate, pentru a se hrăni din substanţa lui vie, asemenea păianjenului ucigaş. Sigur, în cazul cronicarului literar, al criticii de întîmpinare, figura autorului apare cu mult mai mare pregnanţă, tocmai pentru că, dedicîndu-se analizei directe a textului, cronicarul va utiliza această figură ca important instrument de lucru. Mult mai greu de surprins este însă relaţia dintre coagularea teoretică şi forma de prezenţă amintită, relaţie pe care o voi căuta în restituirea memoriei. De aceea intenţionez să analizez consumarea structuralismului în America drept o perioadă de descărcare a acestui potenţial distructiv al perechii autor-critic,

---

43 Aceasta este explicaţia de profunzime pentru integrarea, în canonul ştiinţific, a unor discipline şi practici considerate la limita magiei, sau „new-age"-iste, neconvenţionale (v. operaţiile medicale asupra unor pacienţi aflaţi la distanţă, prin influenţarea unor cîmpuri energetice etc).

sau mai degrabă de *blocaj amnezic* căruia îi urmează o întoarcere la o istorie uitată. Acest exercițiu de memorie este și unul *figurativ*, cel în care chipul refuzat sau invizibil al autorului se întoarce. Deocamdată, *partea I* s-a ocupat de o introducere subiectivă în istoricul imaginarului privitor la subiect, autor, critic. Am considerat că nu pot vorbi despre ideea de auctorialitate înainte de a o contextualiza obligatoriu în aceea mai largă de subiectivitate. Dintre constructele cunoscute de apropriere a ideii de subiect și, în consecință, a mutațiilor pe care aceasta le-a suferit de-a lungul istoriei, am optat pentru conceptul de model cosmologic, care descrie felul în care omul se gîndește pe sine în lume și care comunică omologic dependența directă a transformărilor culturale de felul în care ne reprezentăm funcționarea universului și a cunoașterii umane. Mai mult decît atît, găsesc același mecanism de proiecție ficțională responsabil atît de elaborarea modelelor cosmologice, precum și de fantasmele în care este gîndit autorul – oarecum independent (sau alternativ) față de concluziile realist-științifice acceptate într-o perioadă culturală sau în alta.

Concept împrumutat de teoria literară din fizică, *modelul cosmologic* ajunge să aibă în acest nou cadru un conținut specific: în fizică, el desemnează o modelare matematică a universului „așa cum apare el" în urma observațiilor facilitate la un moment dat de stadiul dezvoltării tehnologiilor de observare (context în care statutul modelului este încă legat – pentru fizicieni – de ideea de obiectivitate științifică, mai exact de raportul de observație). În schimb, în teoria literară, conceptul din fizică își asumă o absolut necesară descriere *filosofică* (orice model cosmologic fiind dublu articulat, într-o descriere fizică și una filosofică), dar și imaginală (ca *figură*), această triplă articulare mărturisind tocmai despre adîncimea la care se configurează modelul: una suficient de profundă pentru a atinge sursa comună, consensuală, a modelării matematice și a articulării conștiinței teoretice, dar și a imaginarului mitologic sau poetic, o intersecție vizibilă în felul cum discursurile științifice recurg la imaginarea ficțională, prin „ca și cum". Nu mi-am propus o descriere a modificărilor artei poetice, decît în măsura în care aceste modificări au dat și un *chip* prezenței autorului, după cum nu mi-am propus un studiu de poetică generală, ci mai degrabă unul de imaginar (așa se explică absența analizei unor texte importante ale teoriei literare, de la Aristotel la Genette sau Wellek și Warren, pe care le-am utilizat pe parcursul tezei atunci cînd argumentele lor au devenit complementare interpretării).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Presupunerea mea este că orice act critic porneşte de la o ficţionalizare implicită sau explicită a autorului supus lecturii critice. Cu o expresie a lui Ingarden împrumutată apoi de Iser, aş spune că orice critic procedează la „concretizarea" unor zone de indeterminare ale textului, de ambiguitate sau că *ficţionalizează* date ale biografiei sau ale operei unui autor (dar mai ales *date ale propriei subiectivităţi!*) pentru a inventa o instanţă pe cît de ficţională (şi fictivă), pe atît de necesară, un autor inventat fără de care actul critic nu poate înainta, o prezenţă presimţită în regimul metaforic şi în cel imaginal la care speculaţia critică apelează. Din bibliotecă nu ne urmăresc spectrele autorilor morţi, ci aceste prezenţe la fel de fantomatice, însă confundate de fiecare dintre noi cu autorii vii. Lectura critică se întinde astfel asemenea unei reţele de noduri ficţionale, cuprinzînd atît autorul inventat, cît şi subiectivitatea care îl presupune.

Diferenţierile şi bifurcaţiile vor continua să fie semnalate în partea următoare, preocupată de regimul văzului, al luminii şi al viziunii. Sigur că problema s-a bucurat deja de ample dezvoltări şi nu am naivitatea de a crede că următoarele pagini vor reuşi să îi rescrie istoria. Intenţia mea este aceea de a-mi construi un nou instrument de lucru: concepînd actul critic ca un act de *speculaţie*, mă interesează implicarea regimului specular în *modificările moderne ale ideii de interpretare*. Presupunerea de la care pornesc este aceea că o logică a *omologiilor* tinde să preorienteze actul critic şi că tocmai conştientizarea (cu o nouă acuitate a) acestei logici se află între interesele discuţiei teoretice de astăzi şi între justificările revenirii la autor şi istorie. Pe de altă parte, această discuţie este necesară pentru că, deşi am insistat deja, pe spaţii destul de largi, asupra valorilor pe care le poate căpăta figura autorului, criticul şi figurile prezenţei *sale* au rămas în umbră. Partea care urmează insistă asupra configurării regimului speculativ sub constelaţia *văzului*, dar şi lansează şi o propunere tipologic-istorică a paradigmelor cunoaşterii (în funcţie de un criteriu imaginal şi retoric în acelaşi timp, respectiv în funcţie de *figura retorică* şi de *constelaţia imaginală* favorită). „De la organicism spre ficţionalism" ar putea fi subtitlul următoarei lecturi.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Partea a II-a. Criticul – autorul posibil

II. 1. Reautentificări. Autorul ficțional

Nu pot scrie despre un autor fără să mi-l imaginez. Cît timp autorul este o abstracțiune, nu am nimic de spus despre el, oricît de „obiective" și de „științifice" mi-ar fi intențiile. Cum nu-l cunosc, îl inventez, mai exact mi-l povestesc ca pe o *ficțiune*. Apoi, fără să uit că el este o ficțiune, nu fac decît să-i istorisesc parcursul, *ca și cum* el ar fi real. Cu credință, dar fără naivitate.

În momentele în care lasă să transpară fantasma prezenței posibile a autorului, discursul critic se comportă după toate regulile discursului ficțional descrise de Iser (1988): selecția, combinarea și apelul la „ca și cum". Criticul apelează fie la cunoștințele pe care le are despre *viața* autorului (în cazul biografiștilor de toate nuanțele), fie la detalii ale *operei* (stil, organizare discursivă, tematizări și opțiuni imaginale) ca la un material referențial (selecția), din care va alege o serie de elemente cu statut simbolic ale căror colaj sau interacțiune (combinarea) vor fi direcționate de puterea acestora de a „sta pentru" altceva (recursul la *„ca și cum"*). Această succesiune de operațiuni se află la baza unei configurări imaginare care poate apărea în textul critic în diverse grade de complexitate: fie ca presupunere schematică a unei fantasme auctoriale, fie ca lume posibilă mai amplă, a cărei ficționalitate este expusă după logica lui „ca și cum" explicată de Vaihinger în 1911.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

În acest punct, trebuie să luăm în considerare cel puțin două aspecte. Pe de o parte, destule voci deplîng caracterul minor al participării criticii literare la dezbaterea (post)modernă, pe cînd altele îi acordă mai multă greutate decît oricărui alt discurs al cunoașterii. În al doilea rînd însă, recursul la o epistemologie construită în jurul unei analize lingvistice – cum preconizează postmodernismul pragmatist, dar cum presupun majoritatea formulelor de postmodernism – reducția filosofiei la un soi de dispută cu miză lingvistică aduce critica literară pe o poziție privilegiată, respectiv îi rezervă rolul de cel mai bun substitut de analiză filosofică, psihanalitică, ideologică, modelul lingvistic promițînd *marea Soluție*, o mîntuire pe măsura vremurilor. Feluritele aspecte amintite pînă acum (criticul ca normator, cenzor, corector, direcționist

şi creator, respectiv criticul ca pion al reflecţiei filosofice) au nevoie de o discuţie ceva mai detaliată, pe care intenţionez să o deschid în capitolul imediat următor (II.2.). Pînă atunci, mai adaug alte cîteva piese în colecţia imaginală de figuri ale auctorialităţii.

Postmodernismul îndepărtează subiectul de angoasă, de vertijul existenţial, „normalizare" evidentă şi în regimul figural al auctorialităţii: împăcat cu moartea lui Dumnezeu, subiectul se împacă şi cu moartea Autorului. Acesta din urmă se întoarce – sau este din nou tolerat – în textul din care fusese destituit, deşi noua sa prezenţă se întemeiază pe alte coordonate decît hegemonia auctorială refuzată anterior. Între primele semnale ale acestei întoarceri, citite în contextul unei întregi nostalgii a reautentificării referenţiale, se numără şi voga nou cultivată a jurnalelor şi a literaturii memorialistice. Ea nu este o achiziţie a postmodernismului, fiind consacrată în modernismul înalt de André Gide, care denunţă convenţionalitatea artei şi artificialitatea impusă literaturii prin regulile compoziţiei şi ale stilului. Pe de o parte, să notăm aşadar întoarcerea unui eu biografic în discursul autenticist. Cum şi cît rezistă însă subiectul auctorial ca prezenţă ficţională în discursul critic şi teoretic?

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Deşi atomizat de consumarea modernităţii, eul postmodern nu este un construct mort sau cu desăvîrşire absent ci, după remarca unui teoretician român contemporan, un spaţiu „supraaglomerat, în care coexistă, de multe ori conflictual, diverse ipostaze ale aceluiaşi" (Muşat 1998:44), o deleuziană „subiectivitate rizomatică" . Această pluralitate coagulată, germinativă constituie un model configurativ şi pentru ficţiunea auctorială de la care porneşte actul critic. Analizînd consecinţele meditaţiei asupra auctorialităţii, ajung la concluzia că singure conceptul de *originalitate* şi imperativul *autenticist* nu reuşesc să explice recursul la o identitate auctorială ca termen interpretativ.

De ce recurgem atunci la această invenţie preliminară? Este ea o prezenţă talismanică, exprimînd un fetiş al prezenţei (interzis în epoca ştergerii prezenţei)? Exprimă pur şi simplu reticenţa fundamentală în faţa gîndirii cu şi despre abstracţiuni? Sau, mai mult decît toate acestea la un loc, ne ajută să glisăm pe firul alunecos şi în acelaşi timp aderent al pînzei de păianjen a textului pînă în nodul unde resimţim complicitatea reţelei textuale, o complicitate care implică subiectivitatea autorului? Răspunsul este imposibil de precizat, dar foarte probabil circumscris acestor întrebări. Cred că, în calitate de

critici, avem nevoie de o *modalitate de imaginare* a felului în care autorul intermediază un schimb de valori între propria personalitate şi text, apoi între text şi receptarea sa, între postularea sa fictivă şi prezenţa sa ficţională etc. Desigur că există teorii pentru care reprezentarea cu pricina nu mai este o problemă, deoarece, în cadrul propriilor postulate, respectivele teorii au şi oferit un răspuns (vezi critica psihanalitică, pentru care negativul fiecărui text revelează traumele copilăriei autorului biografic, critica sociologică, pentru care problematizările textului sînt induse de modul de socializare a aceluiaşi autor biografic etc.) Însă, ca majoritatea teoriilor, acestea lasă descoperite anumite zone în care se instalează ambiguităţi referitoare fie la principiul teoriei şi la conformitatea lui cu interpretarea literaturii, fie la mecanismele concrete, enunţate doar, prin care intermedierea amintită are loc.

Singurul lucru cert este faptul că textul nu aşteaptă răspunsul sau acordul cercetătorilor şi istoricilor literari pentru a postula un autor (în lectură!), deoarece identitatea istoric determinată a acestuia *nu îi este necesară* pentru ca prezenţa ficţională să se înfiinţeze ca atare. Soluţia textului la deficitul de prezenţă al autorului (pus în lumină de ambiguitatea „feţelor" sale) este inventarea unui autor ficţional, prin figurile sale de limbaj. Această intuiţie stă şi la baza pseudonimiei, ori a heteronimiei, atît de ispititoare pentru scriitorii din toate epocile, mai puţin din raţiuni ludice şi mai ales din cauza unor constrîngeri exterioare, de natură socială, evitate sau rezolvate prin adoptarea unei identităţi ficţionale. Exemplul canonic, din punctul meu de vedere, a devenit autorul *Scrisorilor portugheze* apărute în Franţa anului 1669: aşezate sub convenţia epistolarului, a textului confesiv, scrisorile au fost atribuite, după caz, fie unei Mariana da Costa Alcoforado, de urmele căreia dau erudiţii începutului de secol XVIII (şi care ar fi tocmai „naratorul" din text), fie, după cei mai atenţi la caracterul convenţional al afirmaţiilor de veridicitate[44] (v. Saint Simon), „traducătorului" francez Guilleragues. Textul – roman sau epistolar (după cum se rezolvă problema auctorialităţii) – a devenit între timp contextul tipic de problematizare a atribuirii auctoriale, precum şi materializarea emblematică a ficţiunii auctoriale, a ficţionalităţii autorului.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

44 De altfel, după Saint-Simon, exegezele converg către atribuirea textului lui Guilleragues. Ironia este că reeditările *Scrisorilor portugheze* apar încă sub numele personajului, adică al Marianei Alcoforado.

În imaginarul cultural, figura criticului parcurge un drum considerabil: de la aceea de copist şi traducător-comentator, metafora criticului trece, o dată cu primele estetici normative, într-un registru autoritar, criticul devenind cenzorul prin excelenţă, iar interpretarea critică fiind mai ales un act negativ, născut din privirea punitivă a unui discreţionar Damokles. În aceeaşi perioadă, criticul „rău" îşi arată şi faţa pozitivă, întinsă de un zîmbet aprobator, atunci cînd întîlneşte obedienţă în respectarea prescripţiilor oferite, devenind, din cenzor, o sursă nesecată de epitete laudative la adresa celor care pun de acord regula poetică şi practica estetică. În fine, el îşi dublează ochelarii analitici cu unii teoretici, transformînd cenzura iniţială într-o luminată cenzură selectivă, care amendează esteticul din perspectiva strictă a unei teorii sau a alteia, funcţie de ceea ce criticul ia drept „teoria potrivită". În fine, din modernitate încoace, atunci cînd renunţă la a viola faptul estetic pentru a-l aduce la dimensiunile propriei grile teoretice, criticul îşi destinde acribia cenzurii, practicînd hermeneutici subtile, afirmîndu-şi, cel puţin în intenţii, deschiderea către Altul.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Stăpîn şi vasal în relaţia critică

Din punctul meu de vedere, fiecare critic se află, în faţa oricărui text, în postura cititorilor *Scrisorilor portugheze*, inventîndu-l pe Guilleragues. Contextul pe care mi-l oferă acest text paradoxal îmi evocă legătura de sînge dintre critic şi traducător, dintre mine şi Guilleragues, ca pe o legătură revigorînd mistica vasalităţii[45]. Un stăpîn capricios dependent de credinciosul său tradu-

[45] „Îmi imaginez meseria de traducător ca pe o ultimă rămăşiţă a misticii vasalităţii – tu, servitor devotat trup şi suflet seniorului tău, îi dăruieşti mai mult decît viaţa, îi dăruieşti propria identitate, dar în acelaşi timp te hrăneşti parazitar din substanţa lui, el îţi permite să exişti şi să crezi în propria ta limbă, prefăcîndu-te că vorbeşti în numele şi cu cuvintele lui. Şi tu vorbeşti lăsîndu-i pe alţii să creadă că eşti un simplu canal de comunicare, o maşină care transpune o frază în altă frază sau în termeni mai onorabili o Pitie, prin gura căreia grăieşte un zeu, şi care cînd se trezeşte n-are habar de profeţie, nici un cuvînt rostit n-a fost al ei. Dacă vreodată m-a bîntuit teama că trădez, aceasta nu s-a referit la opera tradusă, ci la limba în care traduc. Pentru că traducătorul a făcut jurămînt de vasalitate faţă de doi seniori între care el serveşte ca ambasador şi interpret – „limbă", se spunea pitoresc pe vremuri. Pe primul stăpîn îl înţelege şi îl iubeşte, de primul este fascinat, însă al doilea este cel recalcitrant, cel care refuză comunicarea. El trebuie făcut să înţeleagă, trebuie captivat şi convins să accepte darul de înţelepciune şi

cător (visînd la utopia literalității) – probabil că această fantasmă s-ar corporaliza dacă aş sta să citesc în spatele propriilor mele supoziţii despre subiectul auctorial.

Într-o istorie a instanţei critice trebuie să ţinem cont de faptul că primele acte de interpretare vin din partea copiştilor şi a traducătorilor de manuscrise antice. Copiind şi traducînd textele vechi, aceştia par să facă primul gest conştient de interpretare. Nu este de mirare că visul unei interpretări identice cu textul de la care a pornit, cu textul-obiect, bîntuie imaginarul nostru cultural. Acestei fantasme îi dă viaţă Borges în ficţiunea intitulată *Pierre Menard, autorul lui Don Quijote.* Dacă, în *Istoria universală a infamiei* (1935), Borges modifică, ficţionalizînd, biografiile unor personaje reale, în schimb în *Pierre Menard, autorul lui Don Quijote* (1941, trad. din bibliografie 1999), el forţează orice limite posibile ale conceptualizării ideii de autor sau de critic-interpret. Textul se lansează tocmai în investigarea ficţională a problemelor legate de autoritatea şi responsabilitatea auctorială, dar şi de statutul criticului însuşi, deoarece Pierre Menard, el însuşi numărînd, printre operele sale „vizibile", o „analiză îndărătnică a obiceiurilor sintactice de Toulet" este de părere că „a cenzura şi a lăuda sînt operaţii sentimentale care nu au nimic în comun cu critica". Personajul ales de Borges ajunge, la capătul unui travaliu chinuitor, ale cărui dovezi le distruge sistematic[46], autorul „capitolelor nouă şi treizeci şi opt din prima parte a lui Don Quijote şi a unui fragment din capitolul douăzeci şi doi". Celor care se grăbesc să minimalizeze efortul lui Menard sau miza investiţiei sale creative spunînd că scrie un Don Quijote contemporan, ori că doreşte să-l copieze, autorul le atrage atenţia asupra măsurii lor

Brief Copy / Central University Library Cluj

frumuseţe oferit de cel dintîi. Datoria faţă de cel de-al doilea stăpîn este mai dură şi mai copleşitoare, seamănă cu un război, iar traducătorul trebuie să călătorească departe şi adînc în meandrele propriei limbi, s-o supună şi s-o modeleze fără a o mutila, păstrînd mereu credinţa că, dacă nu va reuşi să păstreze sensul pentru care aici nu există încă un mecanism expresiv, va reuşi cel puţin să-i compenseze absenţa prin activarea altui sens care, dincolo, în limba care se oferă, încă n-a încăput." (Caragea 2002:3)

46 „El a reuşit să anticipeze vanitatea care pîndeşte toată truda omenească; şi-a asumat această datorie complexă şi dinainte fără rost. Şi-a dedicat scrupulozitatea şi veghea repetării într-o limbă străină a unei cărţi pre-existente. A multiplicat ciorne; a corectat şi a distrus mii de pagini în manuscris. N-a îngăduit să fie cercetate de către nimeni şi a avut grijă ca să nu-i supravieţuiască. Am încercat în zadar să le reconstruiesc."

meschine: „admirabila sa ambiţie era să producă nişte pagini care să coincidă – cuvînt cu cuvînt şi rînd cu rînd – cu cele ale lui Miguel de Cervantes".

Iniţial, metoda lui Menard presupune repetarea, punct cu punct, a biografiei lui Miguel de Cervantes, dar în curînd această metodă este abandonată, ca o sarcină prea uşoară faţă de ambiţia de a ajunge la Don Quijote continuînd să fie Pierre Menard. În cele din urmă, efortul este încununat de succes şi, citind respectivele fragmente, autorul "recunoaşte" „stilul" şi „vocea" prietenului său. Deşi fragmentele sînt, „din punct de vedere verbal identice", „cel de-al doilea este infinit mai bogat", respectiv „mult mai subtil decît cel al lui Cervantes".

Pentru a vedea cum funcţionează lectura diferenţiatoare este suficient să ne amintim că, în cartea lui Cervantes, capitolul al treizeci şi optulea reprezintă discursul lui Don Quijote referitor la preeminenţa armelor asupra literelor, explicat în general de către exegeză prin favorizarea virtuţii militare de către militarul Cervantes însuşi. O asemenea opţiune în rescrierea lui Menard este pusă de autor pe seama „obiceiului său resemnat sau ironic de a propaga idei care reprezintă reversul strict al celor preferate de el". Textul iniţial îşi dobîndeşte astfel interpretarea, într-un text care îl reproduce fidel, din contextualizare: „A gîndi, a analiza, a inventa(mi-a scris el) nu sînt nişte acte anormale, ci firească respiraţie a inteligenţei. Să glorifici îndeplinirea întîmplătoare a acestei funcţii, să îmbogăţeşti gîndiri antice şi străine, să aminteşti cu o stupoare de necrezut că doctor universalis a gîndit, înseamnă să mărturiseşti lîncezeala şi sălbăticia noastră. Fiecare om trebuie să fie capabil de orice idee şi prevăd că în viitor aşa va fi."

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Pierre Menard sînt eu

Citatul din *Pierre Menard, autorul lui Don Quijote,* sună ca o previziune. În plus, el are o referinţă cît se poate de precisă: ideea sa este aceea că „în viitor" criticul va putea, forţînd limitele propriei gîndiri şi creativităţi, interpreta un text iniţial re-făcîndu-l. Nu este vorba aici despre mult comentata rescriere care are loc cu fiecare lectură, ci despre o performanţă interpretativă în care comentariul ar utiliza întocmai, literal, cuvintele textului comentat. Actul critic al viitorului va fi în acelaşi timp unul al literalităţii, al scrierii din nou a

textului de interpretat, dar şi unul al invenţiei născute din interpretare, din recontextualizarea personală nesfîrşită şi îmbogăţitoare.

Practica de cititor de „critică" îmi demonstrează că, pînă şi cei mai „academici" ori profesionişti dintre critici, recurg la metafore (pe care le-aş numi „obsedante", după Charles Mauron), la serii de personificări ale scriitorului despre care scriu, fără să fie conştienţi (sau interesaţi) de măsura în care aceste rapeluri imaginale le modifică lectura. Imaginaţia criticilor, sau capacitatea lor de abstractizare, pare să se afle în impas în faţa figurii – necunoscute – a scriitorului, şi de aceea o inventează înainte să pornească la drum. Iată un singur exemplu, absolut aleator: analizînd opera lui Odobescu, Nicolae Manolescu recurge la o ficţiune auctorială în care „în locul scriitorului delicat, care savurează cu modicitate afectivă firimiturile căzute de la masa clasică, ne întîlnim cu unul care ia parte la un mare banchet. /.../ Odobescu seamănă cu un arheolog ce scormoneşte cu mîinile după vestigii, dublat de un artist ce edifică."[47] Nu numai că imaginea şi personificarea au înlocuit conceptul, discursul ştiinţific, ci – mult mai mult decât atât – o ficţiune despre Odobescu a fost integrată euristic în interpretarea operei sale. Este *cu adevărat* Odobescu un participant „la un mare banchet"? Întrebarea nici n-ar merita pusă, dacă n-ar semnala măsura în care atare ficţiuni sunt rezultatul întîlnirii obligatorii a două posibile prezenţe: a subiectivităţii criticului şi a datelor textului (citite ca intenţie a unei subiectivităţi auctoriale).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Coordonatele „inventării" acestei fantasme livreşti sînt preluate fie din detalii biografice (acolo unde figura scriitorului îi este cunoscută criticului, chiar şi din surse exterioare), fie din „traduceri" ale unor elemente de poetică, fie dintr-o zonă în care textul aflat în faţa ochilor se intersectează cu predilecţiile criticului, cu obişnuinţele sale de lectură, cu preformatările interpretărilor sale. Astfel, un scriitor este văzut ca un bijutier-ceasornicar, şlefuind în tăcere şi solitudine o aceeaşi rotiţă de minuscul mecanism, altul este un tribun extrovertit, mereu gata să-şi asume trîmbiţe şi cauze colective, un al treilea se scufundă în oceanul unor arhetipuri sau simboluri de adîncime etc. etc. Dincolo de aceste particularizări necesare – se pare – bunei desfăşurări a operaţiunilor critice, s-a creat în secolul trecut – şi este în continuă consolidare – un *imaginar cultural* care dă coerenţă istorică accepţiilor pe care ipostaza interpretului

47 V. *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Bucureşti, Minerva, 1990, p. 283.

critic, pe de o parte, şi ipostaza creatorului de artă, pe de alta, le adoptă succesiv. Semnalarea acestui imaginar cultural, a acestui inventar de „feţe" ale scriitorului şi criticului, devine o întreprindere cu atît mai interesantă, cu cît se bazează pe o reflectare şi determinare reciprocă: pe de o parte, imaginea scriitorului se precizează într-un anumit fel în percepţia criticului şi, pe de altă, criticul îşi schimbă el însuşi conţinutul în percepţia scriitorului, în funcţie de circumstanţe pe care le voi aduce în discuţie aici.

De ce au nevoie textele de autori? Pentru a răspunde la această întrebare trebuie să facem o incursiune în istoricul percepţiilor „textului", dar şi al actelor de limbaj (teorie pe care o discut în *partea a IV-a* a lucrării). Autorul este, pe de o parte, instanţa care reclamă şi proiectează deopotrivă interpretarea, devenind o ficţiune necesară interpretului, un fel de arsenal de precauţii premergătoare propriei interpretări. În bună măsură, impunerea unui autor prin textul său este şi o problemă de datare istorică (v. regimul diferit al textelor beletristice/ ştiinţifice şi al raporturilor lor cu autorii), după cum este una de autorizare, de ataşare a unei valori estetice unor texte chiar lipsite iniţial de valoare estetică (v. cazul jurnalelor de scriitor, sau al caietelor de lucru ale creaţiilor celebre). La un nivel mult mai precar al problematizării, îmi imaginez (dedîndu-mă eu însămi ficţionalizării) privirea criticului ca fiind foare asemănătoare privirii *voyeur*-iste: ea nu se lasă satisfăcută decît de imaginea nudă a consumării unei relaţii între două *prezenţe* (a textului şi a autorului), de participarea – prin intermediar – la juisarea alterităţii.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

II.2. Criticul ca voyeur

Critica (fie ea literară, artistică sau pur şi simplu culturală) este – cel puţin în prima ei mişcare – o funcţie a *privirii*. Discursul critic se instalează tocmai în distanţa pe care această funcţie o introduce între subiectul speculativ şi obiectul speculaţiei critice. În această privinţă, critica nu se deosebeşte prea mult de tot ceea ce înseamnă speculaţie în modernitate. Ca şi filosofia, critica funcţionează încă după un model în mare măsură pozitivist, fascinat de metaforele luminii, ale ochiului şi ale privirii. Epocă a „hegemoniei vizi-unii" (cf. Levin 1993), modernitatea îşi modelează conceptele pe baza unui imaginar al metaforei luminii, congruentă aici cu metafora adevărului exprimat[48]. Deformările privirii, „defecţiunile" ei, atrag după sine modificări în statutul criticii: interesată de individual, de particular şi de manifestările concrete ale fenomenului cultural, rezultat al unei priviri mioape, foarte apropiate de text, critica devine aplicată, exegetică, pe cînd, dacă adoptă distanţa hipermetropică şi se arată interesată de general şi universal, ea se apropie de teorie (observ că am omis inconştient posibilitatea unei priviri critice fără afecţiuni optice; retrospectiv, îmi explic omisiunea prin [pre]judecata că orice fel de privire critică este deja „oblică" faţă de adevăr, perversă în raport cu autenticitatea lui).

După ce este iniţiată ca o manifestare prin excelenţă a raţiunii, în secolul al XVII-lea, critica ajunge în secolul XX un act care intenţionează să-şi depăşească propriile limite. Descrisă la începuturile ei în semantica privi-

BCU Cluj / Central University Library Cluj

48 Hans Blumenberg, unul dintre autorii antologaţi în Levin, ed.: 1993, analizează într-un studiu din 1957 felul în care, în istoria ideilor şi în filosofie, sistemele şi definiţiile ferme se concretizează pornind de la un nivel primar, al unor metafore esenţiale, proprii mai degrabă limbajului poetic. Decalajul existent între „lentoarea" conceptualizărilor şi viteza modificării imaginilor de la care pornesc conceptualizările se explică prin această ciudată opţiune de expresie (fundamentată chiar de valorificarea platoniciană a metaforei luminii în conturarea relaţiei Fiinţei cu adevărul). „Lumina poate fi o rază clar direcţionată, un far care călăuzeşte în întuneric, o cucerire (*dethronement*) mereu mai clară a întunericului, dar şi o supraabundenţă orbitoare, precum şi o luminozitate indefinită, omniprezentă, care le conţine pe toate: 'apariţia' (*the 'letting-appear'*) care nu apare în sine, inaccesibila accesibilitate a lucrurilor. Lumina şi întunericul pot reprezenta contrapunctele metafizice absolute, care se exclud una pe cealaltă şi cu toate acestea aduc în fiinţă constelaţia lumii." (Blumenberg 1993:31).

rii, a luminii şi a ochiului, critica funcţionează, ca întreaga modernitate, sub vraja viziunii şi a jocului luminii. Subiectul este departe de obiect, îl „vizionează", iar lectura, deşi ancorată ca ritual într-un spaţiu şi un timp limitate, pretinde să acumuleze noţiuni cvasi-universale. Efectele lecturii, ca şi sarcina criticii, sunt formalizabile în termeni matematici, reducând pluralitatea experienţelor la formule repetabile şi cu descriere previzibilă. Indiferent dacă are ca obiect un text ştiinţific sau unul beletristic, lectura funcţionează în scopul unei „iluminări" la care cititorul ar ajunge progresiv. Dacă în cazul lecturii ştiinţifice, filosofice sau sapienţiale acest scop se defineşte mai uşor, ţinând de atingerea înţelegerii noţiunilor expuse, în cazul lecturii beletristice situaţia se nuanţează. Spre exemplu, în clasicism, textul beletristic trebuie parcurs sub obligaţia desprinderii unei „lecţii" sau „învăţături" cu aplicaţii ulterioare în viaţa practică. În cel mai fericit caz (pentru adepţii primatului estetic), lecţia cu pricina este una privitoare la măiestria artistului, constituindu-se deci în exemplu de urmat pentru alţi artişti de aceeaşi factură, dar chiar şi aşa experienţa se înscrie fără îndoială sub semnul *catharsis*-ului, deci al unei stări din seria iluminării. Pe măsură ce înaintăm spre modernismul înalt, lectura beletristică se apropie tot mai mult de gratuitatea jocului estetic, părăsind şi chiar negînd explicit orice finalitate pedagogică.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

O excelentă analiză de imaginar teoretic întreprinde – fără s-o numească astfel – Hans Blumenberg, într-un studiu intitulat „Light as a Metaphor for Truth. At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation". Miza lui Blumenberg este alcătuirea unei „metaforologii filosofice"[49], respectiv evidenţierea unui imaginar al luminii, care tutelează reflecţia filosofică, în contexte în care metafora luminii se asociază unei figuri a universului ca întuneric ("peştera", „chilia" etc., ca imagini cosmologice). De la mitul platonician al peşterii, unde „metaforismul luminii are deja o metafizică a luminii implicită" (1993:33), care va reveni în creştinism şi va ajunge pregnantă la Sfîntul Augustin, expoziţia lui Blumenberg avansează prin scepticismul stoic, neoplatonicieni, privilegierea auzului în iudaism în comparaţie cu dialectica gnostică a luminii şi întunericului, spre Evul Mediu şi Iluminism, în care lu-

[49] Tentativa este comună şi celorlalte lucrări ale lui Blumenberg la care mă refer în acest studiu (v. bibliografia).

mina naturală (exterioară, transcendentală) este supusă transformărilor[50] care o vor aduce, în cele din urmă, în contact cu lumina raţiunii (internalizată, „creată") sălăşluind într-un subiect cu luminozitate proprie, *self-luminous* (51). Din acest punct înainte, metaforismul luminii se detaşază de metafizica luminii, asumîndu-şi un istoricism implicit: „Istoria paideutică a omului care iese la lumină este transformată într-o istorie a luminii ce se pierde în întuneric şi apoi se întoarce la sine. Omul nu este decît un 'vehicul' al acestei istorii, care nu este o reprezentaţie umană, ci una cosmică" (39).

Concluzia sa este însă contrariantă: modernitatea *nu* ar fi tutelată de metaforismul luminos. La o privire mai atentă, observăm însă că Blumenberg îşi gîndeşte textul în termenii dihotomiei „natural" vs. „tehnologic": în modernitate, metaforismul luminos nu mai este anexat nici raţiunii, nici mîntuirii sau înţelepciunii (tot atîtea căi spre cunoaştere), ci autoritarismului tehnologist (anunţînd, de fapt, o nouă epocă a „întunericului"). Pe lîngă anticiparea teoriilor foucaultiene ale puterii, Blumenberg reuşeşte să indice marele avantaj al recursului teoretic la imaginar: cum articularea conceptelor (ştiinţifică, teoretică, filosofică) presupune un efort de „îngheţare" a ipotezelor, metafora oferă întotdeauna cea mai simplă cale de păstrare a fluidităţii conceptualizării ("în momentul în care un sistem se poate considera constituit, structura de adîncime este mai în toate cazurile deja în mişcare" – 32).

Din demonstraţia lui Blumenberg mă interesează însă acum mai ales valorizarea *iluministă* a imaginarului luminii, deoarece acesta este momentul cînd are loc o mutaţie fundamentală: de la lumina naturală, care „dezvăluie" de la sine adevărul, se ajunge la o lumină *mincinoasă*, care îi poate înşela pe credulii tocmai cu aparenţa frumuseţii (care fusese pînă aici şi o garanţie a adevărului şi a binelui). D'Alembert suspicionează lumina naturală, relativizînd autoritatea însăşi a „adevărului", conceptualizînd „un adevăr slab şi reclamînd ajutor" (53), deschizînd calea „metodei" carteziene: nimic altceva decît o modalitate de formatare a luminii naturale pentru obţinerea unui sistem luminos în care raţiunea umană examinează adevărul. Momentul coincide în primul rînd fundamentării (şi justificării) unei discipline critice, dar şi anexării unui vocabular tehnologist noii discipline. Imaginarul specular capătă valoare *utilitaristă*, iar critica face din această valorizare un titlu de identitate.

---

50 „Potenţa creatoare a omului luminează pentru prima oară" – 1993:33.

Descartes va consacra modificarea amintită, prin trecerea sa de la îndoiala metodică la realitatea conştiinţei de sine, iar idealul iluminist de a cunoaşte prin raţiune pură şi prin analiza conceptelor se va demonetiza prin intervenţia scepticismului lui Hume şi al lui Kant, cu *Critica raţiunii pure*. Meditaţia despre cunoaştere (altădată metafizică a luminii) se întoarce spre experienţă, iar Descartes dă formularea filosofică a metodologiei prin care viaţa practică şi viaţa teoretică se întîlnesc sub semnul luminii internalizate, al *omului luminos*.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

II.3. Specularitatea – semnul modernității

Cu două metafore ale luminii, „the lamp" și „the mirror", M. H. Abrams descrie trecerea de la imaginarul clasic, unde lumina izvorîtă din exterior, dar din proximitate, intermediază accesul la cunoaștere prin lectură, la imaginarul romantic, unde lumina înregistrează o schimbare de sediu, mutîndu-se în oglindă pentru a reprezenta cunoașterea ca izvorînd și avînd drept țintă finală subiectul, sinele (v. legătura dintre Lucifer și înger, ca imagini extreme ale sinelui, și ideea autonomiei creativității subiective). Analiza metaforelor luminii are o miză cuprinzătoare: ea nu relevă doar o modificare de imaginar, ci și anexarea întregului teritoriu speculativ în zona acestui imaginar al luminii: „gîndirea a fost concepută în termeni de privire... Predominanța văzului este atît de adînc inculcată limbii grecești, și prin urmare limbajului nostru conceptual, încît rareori găsim că i se dă atenție, ca și cînd ar fi unul dintre lucrurile prea evidente pentru a mai fi menționate" (Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, apud Levin 1993:2).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Afirmația Hannei Arendt are două implicații: întîi, aceea că limbajul speculativ se bazează pe metaforismul luminii, iar a doua că acest metaforism este tratat ca un dat structural al tradiției filosofice. Ceea ce nu precizează aici teoreticiana este faptul că, în această tradiție specular, modernitatea ridică metafora luminii la rang de titlu epistemologic[51]. Această primă implicație nu cred că are nevoie de argumente: este suficient să observăm că, indiferent de limbă, gîndind teoretic sperăm s*ă punem în lumină, să aducem la lumină, să aruncăm o nouă lumină, să evidențiem, să reflectăm, să arătăm, să dăm la iveală*, să afirmăm un *punct de vedere* ori o *perspectivă* etc. Faptul că metaforele văzului și ale ochiului înregistrează – de-a lungul modernității – modificări care refac, în mic, întreaga istorie a reprezentării, nu înseamnă că dominația lor poate fi negată. De la științele experimentale la realismul literar și la perspectivism, discursurile modernității sînt fie fascinate de metaforele văzului, fie condiționate restrictiv de acestea. Desigur, Descartes oferă în acest context un *punct zero*, cu atît mai important, cu cît disciplina criticii literare își propune – de

51 Problema ocularcentrismului modern cunoaște ample documentații. Aici, nu intenționez să o refac, ci să o utilizez ca punct de pornire. Pentru un eventual rezumat, v. excelenta antologie alcătuită de David Michael Levin (1993).

îndată ce capătă conştiinţă de sine, desprinzîndu-se de poetică şi estetică – respectarea imperativelor metodologice ale cartezianismului. În analiza lui asupra nebuniei, Foucault îşi alege ca punct de plecare antagonismul cartezian. În *Meditaţii...*-le sale, Descartes se face responsabil pentru consacrarea rupturii dintre nebunie şi raţionalitate, întuneric şi lumină, trup şi raţiune. Încă şi mai mult: punînd semnul egal între uman şi *cogito*, şi raţionalitate, Descartes exilează nebunia (şi, o dată cu ea, întreaga sa constelaţie terminologică) în afara umanului, într-o zonă mereu subordonată controlului ordinii şi luminii.

Teoria este, în originile sale greceşti, apropiată de gratuitatea jocului, complet opusă oricărei idei de folos sau de seriozitate practică. La fel, în accepţia latină a lui *contemplatio* descoperim aceeaşi opoziţie faţă de ideea de viaţă practică, cu atît mai mult cu cît prin *contemplatio* „sufletul se îndreaptă spre Dumnezeu, ea nu este decît o oglindă, un speculum al lui Dumnezeu, *contemplatio* devine *speculatio*" (Gadamer 1999:36)

Rezistenţa la înlocuire a regimului vizual se explică şi prin faptul că privirea pare indispensabilă conştiinţei de sine. Ca exemplu, este suficient să ne oprim la Lacan şi a sa probă a oglinzii, prin care subiectul ia cunoştinţă de sine, distanţîndu-se de propria imagine, ori la ideea vehiculată în teoriile lecturii, a unui subiect a cărui identitate este determinată prin „vizualizarea" unei poveşti: narativizarea participă la construirea identităţii. Într-un anume fel, acest subiect este sinele autonom, non-determinist, pentru că „nu este pus la îndoială de fluxul textului", dar pe de alta, prin narativizare şi punere în discurs identitatea lui flotantă este ancorată „ca un punct de inteligibilitate al activităţii sale", aşa încît subiectul pare „omogen, [...] fixat într-o relaţie de supraveghere" (Coward şi Ellis 1977:50) sau „poziţionat fie în rolul observatorului dominant, fie în acela al obiectului observabil, ţintuit umil sub privirea puterii" (Levin 1993:4).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Implicarea atît de profundă a metaforismului luminos în relaţia speculativă are cel puţin două aspecte pe care afirmaţiile mai sus-citate le surprind. Mai întîi, distanţarea subiectului de obiect prin privire şi contemplare este în acelaşi timp o formă de *coerciţie* (cel puţin obiectul devenind imobil, pentru a permite privirii speculare să ia cunoştinţă de detaliile sale). Al doilea aspect, care decurge de aici, este acela că privirea facilitează instalarea unei forme de *dominaţie* (prin care subiectul îşi apropriază obiectul, supunîndu-l) ce transformă relaţia speculativă într-o relaţie de putere. Prin urmare, considera-

ţiile asupra modificărilor de regim în metaforismul luminii sînt relevante inclusiv asupra istoriei conceptului de subiect, cît şi asupra arheologiei puterii.

Organicism, textualism, ficţionalism

În altă ordine de idei, o analiză a imaginarului speculativ nu poate trece cu vederea faptul că el se organizează în conformitate cu modele logice diferite (pe care le subsumez aici unor mecanisme retorice): pentru paradigmele organiciste, logica favorită este aceea a *sinecdocăi*, în care „partea" este răspunzătoare pentru întreg, după cum în paradigmele textualiste cîştigă *chiasmul*, care ar pune în evidenţă atît ruptura şi discontinuitatea, dar şi mecanismul alăturării lor. Deosebind cele două modele, Brook Thomas oferă ca exemplu simptomatic de viziune de tip sinecdocă *Mimesis*-ul lui Auerbach, după cum vede în „noii istorişti" americani practicanţii chiasmului, care „permite criticului să plaseze literatura în relaţie cu o altă practică culturală specifică" (9), deşi deschide pericolul reducerii diferenţei la identitate, propovăduind un posibil „imperialism disciplinar"[52] (10).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Funcţionarea *retorică* a chiasmului (în exemple precum „Literatura psihologiei şi psihologia literaturii", „Istoria textualităţii şi textualitatea istoriei") se asociază unei funcţionări epistemice, ea rezumînd pentru Merleau-Ponty producerea diferenţei, accentuarea relaţiei/ separaţiei în defavoarea termenilor, iar pentru adepţii interdisciplinarităţii posibilitatea intrării în reţele disciplinare în care literatura nu mai alcătuieşte decît nod(uri) de relaţii. Postmodernismul – ca epocă textualistă[53] în sensul în care acordă tuturor termenilor aceeaşi relevanţă, concepînd lumea în termeni de cîmp textual – este terenul favorit de manifestare a chiasmului. Trebuie remarcat felul în care această concepere chiasmatică a postmodernismului deopotrivă reţine şi înlătură hegemonia viziunii: pe de o parte, modalitatea favorită de evidenţiere a diferenţei, a distanţierii şi relaţiei este una preponderent *vizuală*, abuzînd de

52 „Cel mai ambiţios efort de a determina părţi ale unor texte individuale să vorbească în numele modului cum diferitele culturi particulare înţeleg realitatea. /// Putem recunoaşte importanţa faptului de a specula despre legăturile dintre părţi, rezistînd totuşi tendinţei de a conferi acelor speculaţii puterea de a vorbi pentru întreg" (1991:13).

53 Acesta este sensul pe care teoreticienii americani îl acordă *textualităţii* şi în acest sens voi vorbi despre „textualitate" sau „paradigmă textualistă" în cele ce urmează.

spațializare. Ca exemple putem apela la conceptul derridean de „diferanță", care atacă fonocentrismul diferențial saussurean, mutînd „diferența" la nivel grafic (pronunțate, „diférence" și „diférance" sună identic). Un exemplu ficțional îl oferă romanul lui David Lodge, *Ce mică-i lumea!*, unde șocul cultural (formă de diferențiere relațională) este contextualizat în imagini panoramice ale lumii privite din avion: călătorind cu pasiune, personajele se „mută" în avion ca într-un punct de contemplație a rețelei de relații interumane desfășurate la sol. Pe de altă parte, chiasmul distruge dominația văzului: după mai mulți autori, ar trebui să credem în așezarea postmodernismului sub semnul auzului (o spune, la noi Mircea Cărtărescu, declarat „auditiv", după cum o spun, în teorie, orientarea asupra situațiilor de comunicare, prin Gadamer, în hermeneutică, prin Iser, în teoria literaturii, sau prin Habermas, în etica pragmatistă).

Dacă sinecdoca a caracterizat organicismul modern, iar chiasmul textualismul postmodern de tip poststructuralist, care sînt șansele unei paradigme *ulterioare* poststructuralismului? Asistăm la o întoarcere la metaforismul luminii, cum ne-ar încuraja să credem toate tehnologiile virtuale adresate astăzi ochiului? Să insistăm oare asupra „petei oarbe" și a orbirii, proprii deconstrucției, dar și altor simpatizanți poststructuraliști (cum se va vedea în partea a IV-a a studiului) sau ni se oferă alternativă?

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Opinia mea este că una dintre figurile care cîștigă teren este *omologia*: omologia mizează, desigur, pe mecanismele analogiei (care fac deliciul organiciștilor), dar le transferă de la nivelul termenilor la acela al *funcțiilor* lor posibile. Astfel, ea răspunde pentru orice tip de transformare ficționalistă: „ca și cum" devine semnul transferului omologic, prin care o valoare a funcției dintr-un mediu prim dobîndește o aceeași valoare într-un mediu secund. Să le examinăm însă pe rînd.

II.4. Logica reducerii: sinecdoca

Critica este în secolul XVII, când Boileau îşi concepe faimoasele teze în spirit cartezian, o altă disciplină regulatoare, un corectiv raţional menit să aplice „tăieri de întreţinere" creaţiei. Figura cea mai operativă în aproximarea actului critic al acestei episteme este *sinecdoca*, figură organicistă proprie reducerii, „izolării 'esenţei' fenomenelor" (Schleifer 2001:1), figură favorită în Iluminism[54]. Sub această figură, actul critic devine mai mult decît oricînd legiferabil şi autoritar, enunţînd la rîndul lui norme care reprezintă mai mult decît ilustrarea loc accidentală în operă, favorizînd şi recomandînd formele fixe ca specii purtătoare de esenţă poetică etc. De fapt, figurile reducerii sunt adoptate ca ilustrări fireşti ale unei percepţii a lumii tributare organicismului moştenit din concepţia aristotelică, precum şi ca soluţii ispititoare aplicabile unei lumi marcate de scepticism filosofic. Stephen Toulmin explică: „metoda fundamentării teoriilor pe concepte 'clare şi distincte' l-a atras pe Descartes din două motive diferite, [...] la nivel instrumental, pentru că astfel se rezolvau problemele din ştiinţele empirice şi la nivel intrinsec, ca o sursă de certitudine într-o lume în care scepticismul nu era contestat" (1992:73).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Descartes pune modernitatea europeană sub imperativul „luminii raţiunii", al ideilor clare şi distincte (într-o epocă în care cerinţele canonice pe care ideile trebuie oricum să le îndeplinească sunt: acurateţea, simplitatea şi caracterul generalizabil). Metafora carteziană trebuie reţinută ca emblemă a imaginarului modern, obsedat de formele şi de ipostazele specularităţii. Unanim, artele şi ştiinţele promovează acum figurări ale observatorului distant, ale celui care priveşte şi a cărui privire nu numai că utilizează lumina exterioară în observaţia sa, dar o şi transformă într-o lumină/ iluminare interioară, raţională, aducătoare de revelaţie întru adevăr. Descartes este însă la fel de interesant pentru vremurile noastre prin filoanele de gândire pe care le abandonează, cele care îl pun în evidenţă mai puţin pe matematicianul sau pe filosoful universalist şi mai ales pe gânditorul creştin, animat de idealism subiectiv. Este interesant de văzut cum Descartes exploatează filoanele „Ju-

---

54 Schleifer vorbeşte despre manifestarea logicii sinecdocăi la toate nivelurile vieţii, începând cu formalismul matematic (sinecdoca matematică) şi până la conceptul guvernului reprezentativ (sinecdoca politică) sau la acela de perspectivă în artă (sinecdoca estetică).

minii", trecîndu-le sub tăcere pe cele ale tainei, ale revelației ascunse în întuneric, în non-observabil și non-demonstrabil (din credința că lumina naturală poate induce în eroare dacă nu este manipulată metodologic).

Desigur, filosofia fructificată de teoria literară îl reține în primul rînd cu *Discurs asupra metodei*, unul dintre cele mai raționalist-pozitiviste texte cu putință. Totuși, chiar și aici, există pasaje în care demonstrația începe să alunece spre zona în care umbra și întunericul fac sens în discursul cunoașterii. Există, în *Discursul despre metodă* al lui Descartes, două referiri semnificative la mersul prin întuneric: la pagina 121 (cf. ed. din bibliografie), autorul se referă la sine, în stadiile premergătoare elaborării metodei, ca la un om care „merge prin întuneric"[55], iar la pagina 151 ni se vorbește despre lecturile filosofice eronate, datorate faptului că discipolii sunt întotdeauna mai puțin decât maeștrii, deci incapabili de a reda adevărul pe care aceștia din urmă – ca autori! - îl dețineau[56].

În acest din urmă pasaj, întunericul, asociat orbirii, are la prima lectură înțelesul lipsei de rațiune sau de motivație rațională a înțelegerii lumii. Nu putem face însă abstracție de faptul că „orbii" care au coborît în pivniță să se bată sînt „filosofi", adică participanți, într-un fel sau altul, la dezvăluirile luminii. Ce îl diferențiază pe văzătorul „eu" (Descartes), de nevăzătorii „ei" (filosofii nepricepuți)? Răspunsul pune în evidență conceptualizarea a *două feluri* de lumină: una *naturală* (înșelătoare, pentru că, venind din exterior, poate fi anulată coborînd în „pivniță" confruntării de idei) și una *metodologică*, mane-

BCU Cluj / Central University Library Cluj

---

55 „Dar ca un om care păşeşte singur şi prin întuneric m-am hotărât să merg foarte încet şi cu băgare de seamă în toate privinţele, în această înaintare lentă ferindu-mă să cad. N-am vrut să încep prin a da la o parte opiniile care s-ar fi putut strecura fără girul raţiunii înainte de a fi gândit îndelung proiectul lucrării întreprinse şi a fi căutat adevărata metodă de a dobândi cunoaşterea tuturor lucrurilor, cunoaştere de care spiritul meu ar fi capabil" (121)

56 „Totuşi, felul lor de a filosofa este foarte comod pentru cei cu spirite foarte mediocre; căci neclaritatea distincţiilor şi a principiilor de care se servesc constituie motivul pentru care vorbesc cu cutezanţă despre toate lucrurile ca şi cum le-ar şti şi susţin tot ceea ce afirmă împotriva celor mai subtili şi mai capabili, fără să existe vreun mijloc de a-i convinge: prin aceasta, ei îmi par asemeni orbului care, pentru a se bate fără a fi în inferioritate cu un văzător, l-ar târî în fundul unei pivniţe foarte întunecoase; şi pot să spun că aceştia au interesul ca eu să nu public principiile filosofici de care mă servesc; căci fiind foarte simple şi foarte evidente, cum de altfel şi sunt, prin publicarea lor eu aş face ceva asemănător cu a deschide ferestrele şi a lăsa să pătrundă lumina în pivniţa în care ei au coborât să se bată." (151)

vrată cu „principii ale filosofiei" (adică supusă subiectului care poate „deschide ferestrele", iluminînd raţional disputa gnoseologică). Filosofii sînt, de fapt, orbi, pentru că nu deţin nici lumină interioară, nici metoda care le-ar permite să ajungă la ea (nu ştiu să „deschidă ferestrele"). Lucrurile sînt puţin diferite în cazul primului pasaj. În el, Descartes face referire la nişte idei „care s-ar fi putut strecura fără girul raţiunii" în elaborarea metodei, dar care, cu toate acestea, nu au fost înlăturate înainte de elaborarea metodologiei adevărului. Implicaţia este că principiul selecţiei între ideile „girate" şi cele „negirate" de raţiune îl oferă metoda. Abia elaborarea respectivei metodologii permite identificarea acestor copii ai „întunericului" (pe care, e adevărat, Descartes nu îi numeşte, şi nici nu îi explică ulterior), deoarece lumina raţiunii este lumină creată, disciplinată interior.

În ceea ce aş numi „textele luminii", lumea lui Descartes este una care se oferă înţelegerii metodice, matematice, unei cunoaşteri care nu cunoaşte capriciile istoricităţii pentru că nu este o funcţie de vârstă sau de timp. După cum este convins că „Raţiunea este lucrul cel mai bine rânduit din lume", Descartes ştie şi că raţiunea este universală[57]. Pentru textele din cealaltă serie, raţiunea este înlocuită (sau în cel mai bun caz) consiliată de puterea unei facultăţi mai puţin solare, *intuiţia*, dar la fel de ataşată văzului (apropiindu-se de „viziune"). Aceasta se află în relaţie neutră cu timpul, fiind un act instantaneu, în care o idee sau un concept sunt pur şi simplu surprinse cu maximă claritate. Stabilind cele patru reguli ale celebrei sale „metode", Descartes dezvăluie rolul primordial pe care îl acordă intuiţiei atunci când postulează existenţa unor adevăruri evidente. După cum evidenţa este nemediată, tot la fel intuiţia este un act de cunoaştere nemediat. În această calitate, ea se fundamentează exclusiv pe puterea spiritului de a percepe propriile sale mişcări. La un moment dat, autorul discursului formulează chiar ideea după care căutarea adevărului în cărţi este inutilă şi nu se justifică decît atâta timp cât reprezintă un mijloc de argumentare a singurei ştiinţe cu adevărat importante, o ştiinţă universală, aflată „în mine însumi sau în marea carte a lumii"(1990:117).

Babeş-Bolyai Central University Library Cluj

57 „Atitudinea de a judeca bine şi de a distinge adevărul de fals, adică ceea ce numim bunul simţ sau raţiunea este în mod firesc aceeaşi la toţi oamenii; iar diversitatea opiniilor nu provine din faptul că unii sînt mai înţelepţi decât alţii, ci doar din aceea că gândirea urmează căi diferite" (1990:113).

În acest punct, este vizibil modul în care Descartes revendică un mediator al oricărei forme de revelare (aici: adevărul din cărți): acest mediator este lumina din interior, lumina subiectivității raționale. Experimentarea e imposibilă în absența luminii, în vreme ce „mișcarea spiritului" este deja un fenomen pentru care registrul luminii exterioare nu mai face nici un sens. Pe această cale, a intuiției ca viziune de la care pleacă formatarea metodologică, știința universală interioară, diferită de lumina „naturală", capătă certe (deși paradoxale) asemănări cu un registru al obscurului (necuantificabil precum intuiția, aflat dincolo de granițele luminoase ale vederii). Discursul sau metodologia în sine sunt surclasate în această ordine carteziană a spiritului de omologii intuiției, după cum o demonstrează primatul oratorilor fără cunoștințe de retorică sau a poeților fără cunoștințe de poetică[58]. Atît oratorii non-retoricieni, cît și poeții non-poeticieni sînt imagini ale individului intuitiv, suplinind prin puterea „mișcărilor spiritului" un deficit de metodă.

Ernst Cassirer vede intuiția carteziană ca fiind însoțită de o putere suplimentară, un soi de demiurgică încredere în puterea matematicii de a construi lumea din materie, deoarece matematicianul „nu are nevoie să ia legile [de organizare a lumii – n.m., M.U.] din experiență, ele sunt de natură matematică și, ca atare, sunt conținute în regulile fundamentale ale 'cunoașterii universale' (*mathesis universalis*) al cărei adevăr mintea îl recunoaște în ea însăși" (1951:335). În această formulare se rezumă, practic, paradoxul cartezian: gîndirea ca reducere și sinecdocă (responsabilă pentru abstragerea regulilor matematice și pentru încrederea în creația conformă acestora) se grefează pe credința fundamentală în existența unei „cunoașteri universale" la care mintea nu mai are acces prin intermediul „vederii" (respectiv, al avantajelor ochiului și privirii"), ci printr-un mediu lipsit de definiții, însă localizat într-un spațiu interior, ascuns luminii, dar intrinsec ființei. De altfel chiar primul principiu al filosofiei carteziene este formulat tot ca o intuiție primordială: „mi-am dat seama că atunci când voiam să gândesc că totul este fals, trebuia în mod necesar ca eu, cel care gândeam, să fiu ceva; și observând că acest adevăr: *gândesc, deci exist* era atât de stabil și de sigur, încât și cele mai extravagante

BCU Cluj / Central University Library Cluj

58 „Cei care raționează cel mai corect și își expun cel mai clar ideile conving întotdeauna cel mai bine, chiar dacă ar folosi dialectul breton și chiar fără să fi învățat retorică. Cei cu inspirațiile cele mai ingenioase și exprimate cu gingășie și abilitate vor fi cei mai buni poeți, chiar necunoscând arta poetică." (1990:116)

presupoziţii ale scepticilor nu erau în stare să-l zdruncine, am considerat că puteam să-l adopt fără ezitare ca prim principiu al filosofiei pe care o căutam." (1990:130)

Nu este întîmplător faptul că, dintre toate handicapurile, Descartes alege în metaforele sale *orbirea* – punct zero al raţiunii, pentru care nici măcar cunoaşterea evidentă (tot o cunoaştere a ochiului) nu mai e posibilă. *Orbirea* va deveni – pe alte coordonate – şi una dintre principalele obsesii ale deconstrucţiei americane, mai ales la Paul de Man (v. teoria „petei oarbe", şi la Derrida). O lucrare revelatoare pentru aceste colţuri ascunse, dar pline de semnificaţie din meditaţiile lui Descartes este „Tratatul despre lumină", respectiv despre discurs şi lumină într-o interpretare analogică, intitulat *Lumea.* Publicarea tratatului a fost amânată, după mărturisirea lui Descartes din *Discurs despre metodă*, datorită condamnării lui Galileo Galilei din iunie 1633, aşa că nu va apărea de sub tipar decât postum, în 1664, în forma iniţială, cuprinzând cercetările dintre 1619-1628. În timpul vieţii nu a publicat din el decât aproximarea din *Discurs...* , şi apoi *Dioptrica*, *Meteorii*, *Geometria*, în care a încercat să explice principalele legi rezumate în *Discurs despre metodă*, „tot ce credeam că ştiu înainte de a-l fi scris, cu privire la natura lucrurilor materiale". Aici el prezintă o viziune despre limbaj foarte diferită de aceea mecanică din *Discurs şi metodă* (a cărei secţiune despre *Ordinea problemelor de fizică* rezumă, de altfel, tratatul care ar fi trebuit să se numească *Proiectul unei ştiinţe universale care să poată ridica natura noastră la cel mai înalt grad de perfecţiune a sa, plus Dioptrica, Meteorii, Geometria sau cele mai curioase Materii pe care autorul le-a putut alege pentru a face proba ştiinţei universale pe care el o propune, explicate în aşa fel încât chiar şi cei care nu au studiat deloc să le poată înţelege*[59]) vorbind despre sunetul fizic al cuvintelor „fără a acorda atenţie sensului lor", precum şi despre un „strigăt primar" în care distanţa dintre semnificat şi semnificant este scurtcircuitată, iar expresia în sine se eliberează de arbitrariu, comunicând un sens adânc (cf. „Tratat despre lumină" – *Lumea*). Aceste sensuri trecute sub tăcere sînt importante pentru exploatările lor ulterioare, din paradigmele antiraţionaliste. Fiind marginale pentru Descartes, ele ajung în anumite momente cruciale pentru modul în care este gîndită inspecţia ştiinţifică în vremea

59 V. Notele la Descartes 1990, p.161, citatul din scrisoarea din martie 1636 către Mersenne

postmodernă. Concepţia unui sunet primar, deşi străină postmodernismului de factură poststructuralistă, ca şi aceea a unor entităţi continue, în care să se regăsească simultan ştiinţificitatea raţională şi obscuritatea intuiţiei, se dovedesc extrem de germinative în ultimul postmodernism (după anii '90), participînd la paradigma omologică, la reţeaua funcţională.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

II.5. Logica analogiei contrariilor: chiasmul

Actul critic debutează aşadar ca o funcţie a privirii. Cel mai adesea, în critica tradiţională, metafora care descrie actul critic se constituie din termeni care aparţin cîmpului semantic al ochiului şi al privirii. Lectura este aventură vizuală, iar cunoaşterea dobîndită prin „privirea" în text echivalează cu „scoaterea la lumină" a unor sensuri aflate în întunericul acestuia. De altfel, metaforizarea a jucat un rol extrem de important în stabilirea unui jargon minim, oficializat de practica textului critic dintr-o epocă sau alta. Considerată mai aproape de ştiinţele exacte decît de cele umaniste, critica beneficiază de tot instrumentarul ştiinţelor mecaniciste: postulîndu-şi mai întîi legile universale, enunţate în urma unui efort deductiv, critica normează opera literară ca pe o suită de ilustrări ale unor universalii. Descartes recomanda, în spiritul epocii, „să căutăm cauzele pornind de la efecte şi servindu-ne de mai multe experienţe particulare" (1990:148). Fenomenele sînt studiate în identitatea lor, şi nu în ceea ce au accidental sau similar[60].

BCU Cluj / Central University Library Cluj

La acest nivel, legătura dintre legile criticii literare şi text este descrisă după logica sinecdocăi, în care partea stă pentru întreg sau particularul stă pentru universal, o logică rezistentă pînă la începutul secolului XX. Debutul secolului XX înseamnă şi transformarea modelului de explicitare a lumii şi a cunoaşterii. În locul reducerilor de tip parte pentru întreg, întreg pentru parte, apare modelul seriilor metonimice, precum „'supradeterminările' vieţii psihologice descrise de Freud sau surprinse de Picasso, analizele retrospective din fizica cuantică ale lui Niels Bohr şi Werner Heisenberg, constelaţiile de sensuri discutate de Walter Benjamin şi Ludwig Wittgenstein" (Schleifer, 2001: 2), o serie de modele în care fulgurează configuraţii mereu schimbătoare de sensuri, funcţii proiective cu rezultate relative. Cu alte cuvinte, în loc să postuleze căderea obiectelor drept ilustrare a gravitaţiei, cum se întîmplă în explicaţiile după logica sinecdocăi, ştiinţa nu mai descrie acum nici obiectele,

---

60 „Accentuînd asemănarea în defavoarea diferenţei pentru a face anumite entităţi mai mult sau mai puţin asemănătoare să fie asemenea, [raţionalismul – n.m., M.U.] a transformat analogia într-o echivalenţă... Iar o alunecare între 'ar putea fi' şi 'este' a fost introdusă pentru a converti momentul raţionării sau al proiecţiei analogice... Într-o afirmaţie fără echivoc". (Bannet, 1997: 658).

nici legile gravitaţiei, ci relaţia acestei legi cu obiectele, surprinsă în „îngheţări" punctuale, în configuraţii momentane care reuşesc să concretizeze un sens la fel de precar.

Despre analogie şi Iluminism

Noul tip de interpretare a lumii nu mai favorizează continuitatea, invarianţii formali şi legiferarea dezvoltărilor, deoarece îşi îndreaptă atenţia spre momentele de *ruptură*, de deviaţie şi spre caracterele *atipice*, folosindu-se nu de reducerea diversităţii experienţelor prin mecanismele care impun sinecdoca, ci de protejarea acestei diversităţi printr-un regim „metaforic", prin propunerea unor scheme analogice ale rupturii, posibil de înscris figurativ în vocabularul chiasmului (care în retorică redă tocmai revenirea, în aceeaşi sintagmă a unei determinări şi a inversului ei). Pentru raţionaliştii cartezieni, accidentul şi diferenţa, caracterul compozit sînt tot atîtea surse de imperfecţiune. Deşi la un moment dat Descartes admite că diversitatea nu este neapărat sursă de defecţiuni[61], criticile din *Discursul*... cartezian la adresa lucrărilor din „ştiinţele livreşti" la care ar fi contribuit mai multe minţi sînt completate de afirmaţia tranşant individualistă după care autorul însuşi nu şi-ar fi propus vreodată decît reforma propriilor gînduri şi „construirea pe un teren" care să fie doar al său. În acelaşi loc, dăm peste un exemplu de receptare a actului critic în epoca altfel responsabilă pentru voga ulterioară a criticii normative: deşi admite că drumul spre adevăr este plin de obstacole şi parcurgerea lui e o adevărată „bătălie", refuză ideea interacţiunii intelectuale folositoare: „Astfel că eu n-am întîlnit aproape niciodată vreun cenzor al părerilor mele care să nu mi se pară fie mai puţin riguros, fie mai puţin echitabil decît eu însumi. Şi n-am remarcat niciodată că prin disputele practicate în şcoli să se fi descoperit vreun adevăr necunoscut mai înainte; căci fiecare încercînd să învingă urmăreşte mai mult să pună în valoare aparenţa decît să cîntărească argumentele pro şi contra; iar cei care au fost timp îndelungat avocaţi buni nu sînt prin aceasta şi cei mai buni judecători." (1990: 150)

BCU Cluj / Central University Library Cluj

61 „Călătorind mi-am dat seama că toţi cei cu sentimente foarte deosebite de ale noastre nu sînt din această cauză nici barbari, nici sălbatici" (Descartes 1990:121)

Probabil că tratamentul de care are parte receptarea critică se justifică prin orientarea explicită a lui Descartes spre disciplinele care ar putea înmulți „binele general", care ar putea alcătui o filosofie practică în măsură să înlocuiască filosofiile speculative predate în școală. Și în epoca „luminii rațiunii" actul critic este descris și practicat, în absența unui limbaj specific, prin comparații: scriitorul procedează „ca și cînd", „aidoma", „la fel cu" orice alt producător, după cum erorile sau reușitele lui suferă și ele aceeași traducere, în limbaj metaforic.

Sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX păstrează imaginea analogiei ca mecanism funcțional de descriere a întreprinderii critice, dar o funcționalizează *chiasmatic* (un exemplu ar fi, de pildă, constituirea limbajului unei științe a sexualității, ale cărei pretenții de științificitate „literală" sînt contracarate chiasmatic de o eufemizare metaforică a terminologiei, încă rezistentă astăzi). În alt domeniu, cel religios de exemplu, analogia este cultivată cu fervoare înainte de Iluminism, tocmai pentru că reușea să stabilească o legătură între lume și cunoaștere, evitînd reducționismele logice într-un soi de „supra-logică", ana-logică (Schleifer 2001:5), pe care eu o înțeleg ca pe o altă valorizare a figurii diferențial-integratoare a chiasmului. Este semnificativă precipitarea – în același secol XX – lexicului științific în cîmpuri semantice fără altă relevanță decît aceea dată de capacitatea lor de a traduce metaforic narațiuni ale crizei. A se nota preferința fiecărui critic în parte pentru un cîmp lexical relativ redus: dacă unul utilizează cu precădere termeni din cîmpul militariei ("ofensivă", „atac", „detonează", „rezistență", „bastion" etc.), un altul se mișcă mai firesc, de pildă, în cîmpul manufacturii, iar „artizan", „șlefuire", „construcție", „material" sînt termeni favoriți ai discursului său. Aici este vorba în același timp despre o opțiune de tehnică și retorică critică, despre felul în care un critic sau altul înțelege să acorde propriului text gradul de „științificitate" al discursului metodologic, dar în același timp este vorba despre o problemă de opțiune imaginală, vizibilă în selecția de metafore aduse să populeze un spațiu necartografiat, să „reprezinte" analogic, așadar, relații pentru care vocabularul critic nu a confecționat încă termeni.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Un vocabular metaforic

Există frecvente mărturii ale criticilor literari din toate epocile despre încercările lor de a *figuraliza abstracţiuni*, de la autorul textului despre care vorbesc (adesea „reprezentat" la modul cel mai fizic: cum arată, unde şi cu ce scrie, cum e îmbrăcat, ce expresie facială are), pînă la sistemul poetic pe care cred să îl desluşească în opera care le stă dinainte (operaţiune care face posibilă existenţa exegezei, care se bazează tocmai pe modificările de figuralizare a sistemelor poetice, nu pe modificarea creaţiei în sine). Pornind în interpretare, criticul se lasă în voia unei ambiţii ştiinţifice şi oarecum abstracte. În momentul în care – în decursul interpretării astfel iniţiate – recurge la metaforă şi la ficţionalizare, el a depăşit ambiţia ştiinţifică printr-o deschidere dramatic-vizionară, a compus un univers interior în care găzduieşte opera pe care o citeşte şi spre care deschide, din cînd în cînd, ferestre figurative. Mă interesează aceste *momente figurative* ale criticii literare, pentru că le văd ca pe tot atîtea încercări de rescriere ipotetică, la infinit, a operei literare în singurul limbaj care poate păstra intacte nu numai diversitatea textului, ci şi manifestele ei intrinseci sau accidentele ei, şi anume în limbaj *analogic*. Numai în acest fel sensurile textului se reconfigurează la nesfîrşit în lecturi suprapuse sau „supraimpuse" analogic. În concepţia susţinătorilor gîndirii analogice, atît modernismul de secol XX, cît şi postmodernismul sînt mai bine caracterizate în termeni de „post-Iluminism", gîndire analogică şi relaţii analogice. „Cultura *post-I*", spun ei, suplimentează, şi nu neagă modernitatea iluministă, adăugînd reducţionismelor iluministe „suplimentul informaţiei, al interpretării, semioticii şi fenomenologiei"(2001:187). O nouă formă de a înţelege lumea se deschide în conceptualizarea analogică: „Semiotica, disciplinaritatea colaborării şi gîndirea analogică a criticii literare toate se nasc sau renasc la începutul secolului al XX-lea – chiar şi *Biblia*, în lectura ei postmodernă, este o carte a timpului nostru – şi împreună sugerează [...] că gîndirea analogică de care dau dovadă este o formă de înţelegere, adăugată conceptelor moştenite de înţelegere şi explicaţie, proprie timpului nostru" (Schleifer 2001:7).

Această formă se dovedeşte capitală modalităţii ficţionale de concepere cosmologică, dar şi postulării ficţionale a autorului în actul critic.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

II.6. Logica ficționalizării: omologia

In Iluminism, cunoașterea se desfășoară după un ritual transportat din teologie: autorul, respectiv omul de știință, mărturisește unui nou Dumnezeu, al cunoașterii. „Lumina rațiunii" a condus inevitabil spre lumina „adevărului". Adevărul a devenit autoritatea absolută sau, în termenii lui Richard Rorty, cultura religioasă a fost înlocuită de cultura filosofică, în care prestanța revelației rămîne intactă, numai că polarizarea ei este de altă natură, iar importanța oficiantului este indiscutabilă. Această tranziție dinspre imperativele unei culturi religioase spre cele ale unei culturi filosofice duc la manifestarea contradictorie a Iluminismului, care își propune, pe de o parte un ideal de emancipare, dar pe de alta se încredințează că îndeplinirea acestuia este condiționată și subsumată de ideea *dominării* (a omului asupra naturii, a rațiunii asupra simțurilor etc.). Criticul literar de factură iluministă (o specie destul de abundent ilustrată chiar și în prezent) se remarcă mai ales prin această statură teologică, manifestată la nivel lingvistico-stilistic în sentința ritoasă, definitivă, iar la nivelul concepției discursului critic în apelul la instrumentarul puterii. Aflat în această paradigmă a puterii, criticul capătă orgolii și inflexiuni mesianice în voce, deoarece nu poate decît să se convingă că este unicul deținător al adevărului, sau că adevărul său, o dată pronunțat în textul critic, îl va transporta pe scriitor în paradisul scrisului perfect (deci conform cu adevărul). Totuși, cu această concepție avansăm spre perioada de slăbire a „gîndirii legate de transcendent", fie acesta Dumnezeu, Autorul, Adevărul, dar și, în mod paradoxal, „Lumina"[62].

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Nu putem pretinde că, la sfîrșitul secolului XX, după ce am depășit de mult acest prag iluminist-mecanicist de concepere a lumii și, implicit, a textelor, criticul abandonează orice formă de putere. Mi se pare mai realist să semnalăm în schimb *modificările noțiunii de putere,* așa cum apar ele, spre exemplu, în cele două definiții diferite (două forme de putere) descrise de Foucault

---

62 Percepția noastră istoristă, respectiv capacitatea memoriei de a restitui o coerență oarecare informațiilor pe care le deținem pare să se afle în directă legătură cu dezvoltarea modurilor de comunicare în masă: Heidegger este, de pildă, de părere că văzul și auzul ne sînt puse la încercare în această lume excesiv stimulantă senzorial: simțurile noastre naturale „dispar cu ajutorul radioului și filmului, sub imperiul tehnologiei" [are perishing through radio and film under the rule of technology] ("The Turn", apud Levin 1993:3).

în 1980. Prima formă apare în economia fundamentată pe proprietatea asupra pământului şi a produselor, pe acumularea averii. Principiul organizator este acela al puterii Suveranului (după modelul monarhiilor din perioada clasică, care repetă în plan uman o ierarhie ancorată în divin). În schimb, noua versiune a puterii, „una dintre cele mai mari invenţii ale societăţii burgheze", se bazează pe „disciplinaritate", pe economia discursului şi a „lucrurilor, instituţiilor şi practicilor" condiţionate de discurs, pe evenimente; această nouă putere „este sub toate aspectele antiteza acelui mecanism al puterii pe care o descria sau căuta să o transcrie teoria suveranităţii." (1980:55). În *Istoria sexualităţii*, Foucault revine asupra înţelegerii acestui nou concept de putere: „puterea trebuie înţeleasă în primul rând ca multitudinea relaţiilor de forţă imanente în sfera în care ele operează şi care îşi constituie propria organizare"; o astfel de putere este omniprezentă „nu pentru că are privilegiul de a consolida totul sub unitatea ei invincibilă, ci pentru că este produsă de la un moment la altul, în fiecare punct sau mai exact în fiecare dintre relaţiile apărute de la un punct la altul. Puterea este pretutindeni, nu pentru că îmbrăţişează totul, ci pentru că vine de pretutindeni." (1990:92-93)

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Diferenţa este evidentă: unei puteri monologice, compacte şi unitare i se substituie o formă reţelară de putere, a cărei dominaţie survine tocmai din omniprezenţa sa în particularitatea şi imanenţa discursurilor. Înclin să cred că felul în care criticul iluminist de tip nou îşi arogă textul ca pe o discursivizare a propriilor interese şi partizanate ideologice (ori politici culturale) poate fi asociat acestui nou tehnologism al puterii, pe care Foucault îl urmăreşte reglementat în practici sociale. Spre deosebire de criticul epocilor impresionate de „lumina raţiunii" care se considera un receptacol sau un proiector al revelaţiei, criticul despre care vorbesc se bazează pe manipularea teleologică – prin metode şi tehnici bine stăpînite – a unui cîmp discursiv. Pînă la urmă, nu pot ocoli concluzia că acest mod – iluminist – de a face critică este o realitate tipologică, şi nu istorică. În fond, acelaşi concept era descris anticipativ de Blumenberg în 1957: tehnologismul care, în concepţia autorului german, cîştigă teren în detrimentul ideii că interpretarea înseamnă revelaţie (din exterior sau din interior) manipulează vizualul modern într-un cît se poate de clar exerciţiu de putere.

Primul efect al adoptării acestei formule reţelare de putere este o reconfigurare a subiectului. Acesta nu mai are valoare de fundament, de nucleu

elementar care intră în contact cu puterea, aflîndu-se, totuşi, în afara ei. În schimb, individul este imaginat ca nod sau relaţie în reţelele de putere, participînd la articularea lor discursivă dar şi „unul dintre primele efecte ale puterii" (1980:98), creaţie a reţelei, funcţie subiectivă.

Actul critic şi impunerea puterii

În planul criticii, sau mai exact al relaţiilor de putere care se stabilesc între critic, text şi autor sau cititor, economia „disciplinară" (tehnologismul) prezintă încă o caracteristică majoră care devine, în contextul potrivit, un avantaj: restrînge (condiţionînd metodologic) inflaţia de text, precum şi inflaţia de discursuri interpretative, impunînd limite disciplinare. De vreme ce ideea autorităţii suverane şi-a pierdut funcţionalitatea, criticul poate norma şi impune limitele discursului pe care îl „stăpîneşte" precizîndu-i caracterele disciplinare. Foucault pare să fi meditat asupra acestei noi economii în contextul impunerii fireşti – în modernitate – a unei supra-abundenţe discursive. Motivele de îngrijorare din vechea paradigmă (deprecierea criteriilor adevărului necesar şi suficient sau a ideii de atemporalitate a discursului cunoaşterii) au devenit ridicole, discuţia asupra „crizei" literaturii mutîndu-se de fapt la nivelul instrumentelor de apropriere, a tehnologiilor de „lectură": „nu cred în vechile lamentaţii despre decadenţă, lipsa scriitorilor buni, sterilitatea gândirii, orizonturile întunecate şi posomorâte care ne aşteaptă. Eu cred, dimpotrivă, că problema noastră este una de supraabundenţă, nu că suferim de goliciune, ci că nu avem *mijloacele care să ne permită să ne dăm seama că toate acestea se întâmplă*" – (s.m. – M.U.) (1980, apud Gordon 1993:31).

Formularea alătură cele două percepţii ale puterii, iar pre-eminenţa formei disciplinare asupra celei suverane este evidentă. La fel de evidentă – dar mult mai interesantă – este poziţia lui Foucault, el însuşi plasîndu-se într-un nod al unei reţele discursive de putere, care ar imagina manipularea şi reglementarea supra-abundenţei practicilor literare, confirmînd, de fapt, atotputernicia reţelei. Golul se dovedeşte preaplin, excesul de practică discursivă se dovedeşte un deficit de instrumentar, denunţul relaţiilor de putere se include el însuşi între manifestările acestora. Unde se desenează subiectul în această pînză chiasmatică?

Umberto Eco se află printre hermeneuţii cei mai interesaţi de deschiderea textului către alteritatea cititorului. *Opera aperta*, din 1962, porneşte pe drumul pe care îl va urma ulterior (şi pînă la capăt) deconstrucţia (nutrită şi din teoriile foucaultiene ale reţelelor de putere), respectiv drumul spre multipolarizare şi descentrare. Eco îl urmează însă cu încredinţarea că *opera* (neterminată, deschisă) poartă semnele clare ale unei intenţii (auctoriale, dar şi textuale), care pre-orientează creativ actul critic şi intenţiile acestuia. Dacă la Eco persistă o subiectivitate intenţională, Foucault are în schimb nevoie să rescrie această subiectivitate ca funcţie, în afara dialecticii umaniste (rescriere asupra căreia voi insista în următoarea parte a studiului, mai ales în III.2 şi III.4).

Opţiunea omologică

Criticul literar ca *instituţie* apare o dată cu gîndirea analogică (Schleifer 2001:7), deci istoria sa nu este mai lungă decît începutul secolului XX, cînd are loc o transformare radicală a modurilor de explicare a lumii emulată de transformarea modelelor cosmologice. Transformarea are amploare epistemologică, deoarece dezvoltările condiţionate istoric dintr-un domeniu devin catalizatori ai schimbărilor din alte domenii. La începutul secolului, primul imbold îl constituie modificarea bazelor experienţei cotidiene: revoluţiile ştiinţifice au ecou imediat în practica vieţii comune (inventarea telefonului, a becului cu filament incandescent etc.), redefinirea claselor sociale şi a naţiunilor atrag imediat după sine nevoia unor modificări în conceperea educaţiei, a relaţiei dintre sexe etc. De aici şi până la modificările din artele vizuale (unde se afirmă arta abstractă) sau din conceperea diferitelor modele de explicare a lumii nu mai este decât un pas. Acest ultim pas, parcurs cu uşurinţă, reprezintă trecerea de pe un tărâm pe altul, iar diferenţa de nivel este evidentă la o privire mai atentă: în locul perpetuării unui model în care cunoaşterea avansează teleologic prin progres, adică prin acumulare succesivă de fenomene cauzale, ultimul modernism (dar mai ales postmodernismul) renunţă la această viziune ierarhică asupra lumii. Experienţa nu mai este locul de comunicare a revelaţiei, ci o totalitate de fenomene imposibil de analizat în particular, o practică *participativă* care alterează esenţa însăşi a lumii vizate. Astfel, asistăm pe de o parte la îngroşarea unor caractere disciplinare

BCU Cluj / Central University Library Cluj

(înmulţirea disciplinelor de sine stătătoare în secolul XX este fără precedent), dar pe de alta auzim din interiorul criticii imperativul interdisciplinarităţii (din care postmodernismul[63] îşi va face o religie).

Sunt de părere că discursurile critice de astăzi (pe care ezit să le mai numesc „literare", deoarece reprezintă tot atîtea manifestări ale reflecţiei asupra condiţiei umane, asupra posibilului „nou Iluminism" contemporan) nu mai sînt satisfăcute nici de logica reducerii (analogică, dar organicistă, transformînd discursul interpretativ într-un sistem de ecuaţii previzibil), dar nici de logica chiasmului (proprie paradigmelor poststructuraliste, care dizolvă organicismul în textualism, cum procedează, de pildă, deconstrucţia americană, de care mă voi ocupa ulterior, şi care consacră un discurs anti-interpretativ[64]). De fapt, devine impropriu să afirmăm un model critic actual[65] (în măsura în care „model" înseamnă structură fixă, închisă") conturîndu-se atunci o *constelaţie de modele* a căror configuraţie este omologică, (figură analogică, dar non-organicistă, deoarece mizează pe conceperea *funcţionalistă* a termenilor şi pe ecuaţii de funcţii). Sau, putem vorbi despre un model ficţional ca favorit al discursurilor critice de astăzi dacă acceptăm să privim „modelul" însuşi ca pe o sumă de posibilităţi.

Acest model ficţional pune în evidenţă tot o funcţionare omologică a imaginilor: spre exemplu, cosmologia actuală ficţionalizează simultan o serie de universuri cu observator inclus, după cum critica literară ficţionalizează o fantasmă auctorială ca personaj al lumilor posibile care îl conţin şi pe critic.

---

63 Pentru foarte mulţi teoreticieni, interdisciplinaritatea constituie chiar modelul care descrie cunoaşterea postmodernă: „O astfel de gândire, cred, este una dintre trăsăturile a ceea ce a fost descris, destul de vag, sub termenul de *postmodernism*. Eu îl prefer pe cel de *post-Iluminism*, deoarece acesta leagă în mai mare măsură strategiile şi tacticile înţelegerii pe care le-am trecut în revistă sub figura analogiei de tacticile moştenite în 'modernitatea timpurie' din Iluminismul laic, precum şi sugerează, sper, faptul că pluralităţile de analogii nu înlocuiesc simplitatea, acurateţea şi generalizarea gândirii iluministe, ci le suplimentează şi alternează cu acestea în lumea noastră, care este mai aglomerată cu oameni, informaţii metonimice şi cunoştinţe complicate". (Schleifer 2001:180).

64 Din raţiunile expuse de Susan Sontag, în celebra sa *Against Interpretation*.

65 Desigur, iau în discuţie situaţia convenţională în care „critica actuală" nu ţine cont de discursurile care, în ciuda datei recente de apariţie a volumelor în care apar, perpetuează modele organiciste ori textualiste. Spun „convenţională" şi nu „ideală", pentru că scopul meu nu este o utopie critică, ci o posibilă proiecţie metodologică pornită de la frecvenţa cu care metodele ficţionaliste apar în critica ultimelor decenii.

Foucault pledează în „What Is Enlightenment?" pentru o „ontologie critică a ceea ce suntem", care „nu trebuie, desigur, gândită ca o teorie, ca o doctrină şi nici măcar ca un corp de cunoştinţe permanente în acumulare continuă; ea trebuie concepută ca o atitudine, un etos, o viaţă filosofică în care critica a ceea ce sîntem este în acelaşi timp analiza istorică a limitelor impuse asupra noastră, dar şi o explorare a posibilităţii de a trece dincolo de ele" (Foucault, 1984:50).

Tot nevoia de transgresare a unor limite disciplinare, dar şi iminenţa unei mutaţii paradigmatice îl face pe Foucault să modifice preocuparea kantiană pentru lucrul în sine într-o preocupare „pozitivă" pentru singularitate şi eveniment[66]. În locul răspunsului unic, monologic, discursul critic actual pare să opteze pentru listarea unei întregi serii de posibilităţi de amplasare a subiectului, toate simultane şi toate relative (adică aşezînd universalul în relaţie de interdependentă modificare faţă de singular). Postmodernitatea textualistă tematizează comunicarea, după ce modernitatea organicistă tematizase cunoaşterea, în vreme ce postmodernitatea omologică pare să tematizeze ecologia universalului (nu în sensul restrîns pe care îl acordă acesteia partidele „verzi" ale diferitelor sisteme politice, ci în sensul de relaţie *participativă* a individualului la contextul care îl înglobează şi îl face posibil) propunînd ficţionalizarea lumii într-o pluralitate de lumi posibile, toate susţinute omologic ("ca şi cum").

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Soluţii post-raţionaliste

Subiectul cartezian, care susţine metafora obsedantă a unui critic înconjurat de lumină, el însuşi emanînd lumină „raţională" în dezvăluirea adevărului ascuns în text, a devenit inacceptabil, deşi continuă să existe. Imposibil de susţinut este şi construcţia marxist-deterministă a subiectului care, astfel, renunţă la libertate individuală.

---

66 „Trebuie să depăşim alternativa *outside-inside;* trebuie să ne plasăm la frontieră. Critica constă într-adevăr din analizarea şi reflectarea asupra limitelor. Dar în vreme ce întrebarea kantiană era care dintre limitele cunoaşterii se refuză transgresării, cu cred că întrebarea critică astăzi trebuie întoarsă într-una pozitivă: în ceea ce ne este dat ca universal, necesar, obligatoriu, care este locul ocupat de singular, contingent, de produsul constrângerilor arbitrare?" (1984:45)

Ce soluţii rămîn accesibile şi ce metafore obsedante vor genera imaginarul critic ulterior acestei demisii? Cel puţin trei îmi apar ca evidente: în primul rînd, o soluţie hedonistă va genera un imaginar *biologic*, al trupului febril de dorinţă ("alteritatea" textului, care constituia ţinta critică în modelul organicist de interpretare, este acum apropriată prin dorinţă, în anticiparea plăcerii – v. prefigurărie lui Barthes, care, deşi rămîne într-o conformaţie textualistă care îl exclude pe Celălalt ca subiect, visează juisarea, discursul îndrăgostit, dar v. şi metaforismul biologic derridean). O a doua soluţie, *istoristă*, valorifică anumite cîştiguri ale paradigmelor textualiste pentru a participa, prin intertextualitate, la memorie şi istorie, avînd ca rezultat o formă de cunoaştere ficţională, dar şi pragmatică (prefigurări ale acestei soluţii apar la Rorty, Lipovetsky, Gadamer, dar şi la „noii istorişti" americani). În fine, o a treia soluţie, mult mai încăpătoare, o morfologie culturală a selecţiilor şi colajelor imaginale va asuma atît cîştigurile teoriilor hedoniste, cît şi pe acelea ale istorismelor. Faţă de prefigurările lor, soluţiile noilor paradigme critice stau inevitabil sub configuraţii *reţelare* (de tipul „pînzei care vibrează"): „Relaţionarea electronică, în care ni se oferă una dintre trăsăturile definitorii ale hipertextului, înfăţişează atît noţiunea de intertextualitate a Juliei Kristeva, accentuarea de către Mihail Bahtin a plurivocităţii, conceptualizarea de către Michel Foucault a reţelelor de putere, cît şi ideile lui Gilles Deleuze şi Felix Guattari de 'gîndire nomadă' rizomatică. Însăşi ideea hipertextualităţii pare să fi prins formă aproximativ în perioada dezvoltării poststructuralismului" (Landow 1994:1)

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Legătura dintre toate aceste „practici discursive" nu trebuie căutată, cum o face Landow, doar într-o formă comună de reacţie la cultura tiparului, ierarhizantă, ci şi într-o elaborare imaginală de model cosmologic, care justifică manifestarea simultană a imaginilor reţelei în diferitele discursuri umane, inclusiv în propunerea unei culturi hipertextuale. Această nouă „opţiune" imaginală a fost intermediată însă de perceperea subiectului în termeni de „funcţie", motiv pentru care mi se pare necesară o oprire analitică la două texte simptomatice atît pentru mutaţiile în ordinea subiectului auctorial, dar şi pentru imaginarul funcţionalist care intervine în configurările umanului.

În capitolul următor voi face, în prima jumătate, lectura cît mai descriptivă a celor două manifeste fundamentale ale crizei amintite: textului lui Roland Barthes despre moartea autorului şi textul lui Michel Foucault

despre naşterea funcţiei-autor, insistînd, în a doua jumătate, asupra consecinţelor lor teoretice. Tot acolo, în a doua jumătate, voi continua discuţia asupra relaţiei auctoriale moderne (definind „relaţia auctorială" ca o sumă de raporturi între indici de auctorialitate diferiţi – de la semnătură pînă la ficţionalizarea prezenţei autorului – şi text), discuţie abia începută în partea I. Comentariile asupra celor două texte se prelungesc într-un studiu critic mai amplu, deoarece Barthes şi Foucault sînt cei doi autori definitorii pentru *importul* structuralismului şi al poststructuralismului francez în Statele Unite, după cum transformările din operele lor sînt vitale pentru felul în care cele două curente europene au devenit germinative în curente originale ale criticii americane a anilor '70-'80, ei înşişi putînd să ilustreze, ca studii de caz, ilustrarea relaţiei auctoriale precum şi instabilitatea funcţiei nominale (de ex. „Barthes" ca nume al autorului din primele texte sale texte, structuraliste fiind cu totul altceva decît „Barthes" ca nume al autorului poststructuralist preocupat de discursul dorinţei).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Partea a III-a. Exerciţiu de lectură

Între *Partea I* şi *a II-a*, preocupate de auctorialitate, respectiv de configurarea prezenţei (sau absenţei) criticului într-un imaginar scriitoricesc, şi *Partea a IV-a*, de analiză a curentelor americane din anii '80, introduc aici cîteva capitole de tranziţie. De pe acest prag, sînt înclinată să pun alte întrebări: unde se termină lectura ca să înceapă actul critic? Şi chiar îi este necesar criticii ca lectura să înceteze, are actul critic nevoie de distanţa şi de răgazul unei pauze de respiraţie sau este el implicit, răsucit în firul oricărei lecturi? Cînd se transformă cititorii în critici şi pînă unde putem duce acuza după care actul critic ispiteşte în primul rînd ca act de putere, ca manifestare discreţionară a unei dictaturi şi ca exhibare a eului şi a subiectivităţii criticului?

"Doar lectura iubeşte opera şi întreţine cu ea un raport de dorinţă. A citi înseamnă a dori opera, a voi să fii operă şi a refuza dublarea operei în afara oricărui alt cuvînt decît însuşi cuvîntul operei: singurul comentariu pe care l-ar putea produce un scriitor pur şi care ar rămîne astfel este pastişa (după cum arată exemplul lui Proust, amator de lecturi şi pastişe). Trecerea de la lectură la critică înseamnă schimbarea dorinţei: nu mai doreşti opera, ci propriul tău limbaj. Şi în acelaşi timp înseamnă trimiterea operei înapoi la dorinţa scriiturii din care s-a născut. Astfel se mişcă cuvîntul în jurul cărţi: a citi, a scrie: de la o dorinţă la alta curge întreaga literatură. Cîţi scriitori nu au scris doar pentru că au citit? Cîţi critici nu au citit doar pentru a scrie? Ei au apropiat cele două margini ale cărţii, cele două feţe ale semnului, pentru a lăsa să apară doar un cuvînt. Critica nu este decît un moment al acestei istorii în care intrăm şi care ne conduce spre unitate – spre adevărul scriiturii." (Barthes, 1987:157).

Încerc să intru, citînd atît de masiv, în starea de graţie a criticului despre care vorbeşte Barthes, un critic mînat mereu de dorinţă, asemenea unui îndrăgostit, înecat într-o relaţie pasională cu textul. Întrevăd aici utopia tuturor criticilor: utopia unui text critic în stare să refacă lectura, literal, fără să piardă mereu din ea şi fără să adauge nimic din orgoliul propriului eu. Este utopia criticului copist şi vizează o fantasmă la fel de evanescentă ca el însuşi: fantasma unei „unităţi", a unui „adevăr", şi una şi alta locuitoare ale scriiturii.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Primele patru capitole ale acestei părţi trebuie citite ca un exerciţiu de lectură. Nu am ajuns încă la discuţia despre structuralism, poststructuralism şi curentele ulterioare lor, dar lectura a două texte din Barthes şi Foucault a devenit imperativă. Ceea ce mă interesează aici este întregirea analizei auctorialităţii cu perspectivele celor doi teoreticieni, care modifică atît percepţia autorului, cît şi noţiunea de subiect pe care aceasta se bazează. Imediat după publicarea lor, *Moartea autorului* (1968) şi *Ce este autorul?* (1969) au cunoscut cariera explozivă pe care nu o cunosc decît textele profetice, cele care există deja, nescrise, pe buzele tuturor şi care îşi găsesc doar expresie întîmplătoare sub cuirasa unui nume. Mai repede decît altele, ele sînt smulse autorilor lor pentru a fi arătate mulţimilor, ca nişte moştenitori îndelung aşteptaţi, pentru a fi încărcate, împotriva alegerii lor, cu legăminte şoptite cu limbă de moarte. Cele două texte – suficient de paradoxale în conţinut şi de cameleonice în formă pentru a sluji cauze contradictorii – sînt adesea reduse la o singură etichetă – o emblemă căreia nu ne obosim întotdeauna să-i scrijelim luciul pentru a ajunge la justificarea heraldică, o emblemă prea repede preluată şi purtată înainte, ca un dat. Îmi voi asuma un salt peste necesarele declaraţii de principiu, care ar încadra cele două contribuţii în contextele lor specifice (amînînd această contextualizare pînă în *partea a IV-a*) şi le voi citi ca pe nişte inventare de elemente care se cer izolate. Izolarea lor îmi va servi apoi pentru alcătuirea (în capitolul III.5., a) unui tablou al problematicii autorului, în care fiecare catenă corespunde unei alte problematizări.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Intenţia de a lectura cele două texte pe nuclee problematice vizează atît definirea cît mai precisă a accepţiilor pe care autorii le dau acestor nuclee, dar şi sistematizarea discuţiei despre auctorialitate, îngustarea ei pe aceste „culoare" obligatoriu direcţionate, în funcţie de termenii descoperiţi. Contribuţiile lui Roland Barthes (despre „moartea autorului") sau Michel Foucault (despre „moartea omului") pot fi citite drept consecinţe *teoretice* ale lecturii structuraliste a lumii. Există deja o lungă istorie a reprezentării auctorialităţii şi această oprire este obligatorie, cei doi autori lansînd probabil textele cele mai spectaculoase ale modernităţii tîrzii şi postmodernităţii, preocupate de poziţia autorului, a criticului, respectiv de disputarea auctorialităţii între partizanatele structuralismului şi cele ale poststructuralismului. Discuţia despre implicaţiile acestor două texte asupra ideii de subiectivitate şi auctorialitate va fi reluată şi în capitolele despre curentele de idei americane. Tot acolo va fi locul contex-

tualizărilor politice absolut necesare în cazul de faţă, precum şi al unui comentariu mai amplu asupra problematicii limbajului, care ocupă spaţiul eliberat prin destituirile propuse de Barthes şi Foucault, apoi de Derrida. Deocamdată, aici îmi propun o descriere de lucru, pentru a izola termenii principali ai demonstraţiilor şi accepţiile lor.

III.1. Roland Barthes – Moartea autorului

Între manifestele care propovăduiesc moartea autorului, poate cel mai celebru rămîne cel semnat de Roland Barthes (prima ediţie 1968) şi intitulat chiar *Moartea autorului*. Deşi valorificat ulterior de deconstrucţie, textul are o tonalitate evident structuralistă, devenită astăzi aproape desuetă. El operează cu mai mulţi termeni fundamentali ai teoriei textului practicate de *tel quel*-işti (autor, receptor, text, critică), pe care le voi analiza, în III.3., legîndu-le de ocurenţele lor în alte texte barthesiene. În Statele Unite, Barthes cunoaşte brusc succesul, lucrările sale fiind traduse într-un ritm care transformă intrarea sa intempestivă pe scena americană într-un adevărat „potop" (cf. Lentricchia:129, care se mărturiseşte „inundat" de numărul mare al traducerilor din Barthes).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Autorul

Barthes numeşte astfel un personaj datat cultural, o figură a modernităţii, descrisă după contururi deterministe, un construct al propriei biografii. El îşi provoacă moartea (echivalentă, aici, cu „pierderea vocii" vii) prin aşezarea în naraţiune. Obiecţia barthesiană se îndreaptă însă mai ales către obnubilarea textului de către biografia autorului, în tradiţia istoriei literare. Limitările autorului trebuie exilate din cercetarea textului pentru a face loc vocii *limbajului*. Argumentele îndepărtării autorului ca instanţă îi includ pe Valéry (cu preferinţa sa pentru „condiţia verbală a literaturii"), Proust (a cărui mutaţie fundamentală o constituie transformarea „propriei vieţi într-o lucrare al cărei model îl constituie cartea sa"), suprarealiştii (prin deziluzionarea miturilor legate de sensul textual, prin principiul dicteului automat etc.). Uciderea autorului are un suport lingvistic, deoarece se bazează pe conceperea enunţă-

rii ca eveniment autonom, autosuficient, nereclamînd persoana vie a interlocutorilor: „Din punct de vedere lingvistic, autorul nu e niciodată altceva decît instanţa care spune 'eu': limbajul cunoaşte un 'subiect', nu o 'persoană', iar acest subiect, gol în afara enunţării care îl defineşte, este suficient pentru a face limbajul 'să coaguleze', este suficient, deci, pentru a-l epuiza." (127)

În favoarea structuralismului de esenţă pe care textul barthesian îl pune în pagină vine inventarea unei 'instanţe" alternative: în locul autorului pre-eminent textului asemenea „tatălui care îşi precede fiul", apare „scriptorul modern", „născut în acelaşi moment cu textul" şi pentru care „nu există alt moment decît acela al enunţării, orice text scriindu-se în permanenţă aici şi acum" (127). Noua „invenţie" textuală, scriptorul, este un produs al limbajului, o instanţă neprejudiciată emoţional sau subiectiv, un enorm dicţionar ambulant capabil să producă o scriere nesfîrşită, o ţesătură de semne. Valorizarea scriptorului este ambiguă aici, deşi în alte texte ea este clar negativă, semnalînd înlocuirea accepţiei de „structură semnificantă" a limbajului, cum apare ea la *scriitor*, cu utilizarea lui ca scop în căutarea unui semnificat mereu evaziv, de către *scriptor*. În altă ordine de idei, recursul barhesian la scriptor poate fi descris în termeni care îl apropie de motivaţiile lui Derrida în configurarea unei *Scene a Scrierii*: ca şi scriere derrideană, anterioară vocii, scriptorul derridean este purtătorul unui imens dicţionar de semnificaţii „înscrise". Două serii semantice se configurează: pe de o parte, *autor-operă-voce-semnificat final*, iar pe de alta, *scriptor-text-scriitură-diseminare.*

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Scris, scriitură, cititor

Instalarea scrisului înseamnă moartea auctorială: „De îndată ce un fapt nu mai este povestit cu intenţia de a acţiona direct asupra realităţii, ci în mod intranzitiv, adică, pînă la urmă în afara oricărei alte funcţii decît simpla practică a simbolului însuşi, intervine această separaţie, vocea îşi pierde originea, autorul intră în propria moarte, scrisul începe" (125). Scrisul capătă o dublă amprentă: negativă, pentru că este o formă de îngheţare a vieţii, de sinucidere a vocii, şi pozitivă pentru că, în termenii lui Barthes, el avansează spre conturarea „unui cîmp fără origine – sau care, cel puţin, nu are altă origine decît limbajul însuşi, limbaj care pune mereu în discuţie toate originile" (128). Partizanatul structuralist este evident în momentul în care Barthes

concluzionează necesitatea suprimării autorului în interesul scriiturii. Totuşi, el depăşeşte intenţiile structuralismului, înaintînd spre o teorie a receptării, cînd priveşte suprimarea autorului ca unică garanţie a restaurării importanţei pierdute a cititorului. Este uşor de observat cum demersul său urmăreşte detonarea autorităţii unice a autorului şi găseşte astfel prilejul de a deschide o poartă cititorului şi, respectiv, scriiturii, acestea la rîndul lor fiind construite în şi prin limbaj.

Varietatea textuală nesfîrşită este concentrată în jurul cititorului, singurul deţinător al unui principiu de unitate, dar lipsit el însuşi de subiectivitate, un cititor „fără istorie, biografie, psihologie", un cititor a cărui „naştere are loc cu preţul morţii Autorului" (129). Importantă aici este conceperea discursivă şi structurală a celor trei instanţe (scris, scriitură, cititor). Scriitura, numită în altă parte „un mediator de temut", mijloceşte trecerea de la lectură la critică, transformînd cititorul, din prezenţă discursivă tăcută, în critic. În anticiparea analizei structuralismului şi poststructuralismului pe teren american, această deschidere către rolul creativ al cititorului este unul dintre motivele principale pentru care, spre deosebire de Foucault, Barthes este aclamat în Statele Unite (exemplul cel mai clar îl constituie Jonathan Culler, care, în ciuda structuralismului său intrinsec, utilizează textele barthesiene ca ilustrări ale unei teorii a receptării).

Înainte să reţină structuralismul lui Barthes, publicul american salută mai degrabă *existenţialismul* oblic pe care îl citeşte în aplecarea lui către tema identităţii creatoare, libere, producătoare de sens.

Text, lectură, critică

În acest punct, Barthes se revendică de la accentul pus de Mallarmé asupra textului în defavoarea autorului (orientare în spatele căreia nu trebuie să citim în mod eronat o altă formă de „obiectivitate castrantă", proprie romancierului realist). Textul nu mai este receptacolul şi vehiculul unui „mesaj" al „Autorului-Dumnezeu", ci „un spaţiu multidimensional în care o întreagă varietate de scrieri, nici una din ele originală, se amestecă şi interacţionează" (128).

Este terenul în care germinează intertextualitatea. Cu înlăturarea autorului, vechea accepţie a lecturii (respectiv a criticii), aceea de „descifrare" a

sensurilor textului îşi pierde ea însăşi obiectul, nemaiavînd nimic de descoperit „în spatele" sau „înaintea" textului. Structura textuală poate „fugi" din orice punct, asemenea unui fir rebel dintr-o ţesătură pe cale să se destrame, lectura devenind astfel o activitate „anti-teologică", de refuz al sensului şi al ipostazelor sale transcendente. De vreme ce totul se construieşte în limbaj, în momentul compunerii textului, nici o clipă mai devreme şi nici una mai tîrziu, lectura are şi ea valabilitate instantanee, efemeră.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

III.2. Michel Foucault – Ce este autorul?

Un al doilea text fundamental într-o istorie recentă a auctorialităţii este o conferinţă a lui Michel Foucault din 1969, care poartă titlul (el însuşi ironic parafrastic la adresa pretenţiilor gnoseologice ale raţionalităţii) *Ce este autorul?* Pornind de la apariţia noţiunii de autor ca moment al individualizării scrisului, Foucault se declară interesat exclusiv de „relaţia dintre text şi autor, precum şi de maniera în care textul pune în discuţie această 'figură' care, cel puţin aparent, îi este exterioară şi antecedentă" (1995:101). Pentru a păstra aceeaşi formulare ca şi în cazul eseului lui Barthes, voi enumera aici doar termenii demonstraţiei, care vor fi comentaţi în capitolul III.4.

Moartea autorului

Demonstraţia este preocupată de două trăsături textuale: eliberarea de dimensiunea expresiei şi relaţia dintre scris şi moarte. Cum putem rămîne la scris renunţînd la expresie? După Foucault, transformînd scrisul într-un „joc liber al semnelor aranjate nu atît în funcţie de conţinutul semnificat, cît de chiar natura semnificantului", unde „nu contează manifestarea sau exaltarea actului scrierii, şi nici surprinderea unui subiect din limbaj; ci, mai degrabă, [...] crearea *spaţiului în care subiectul care scrie dispare mereu*" (s.m. – M.U.).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Scrisul avansează spre moarte pentru că presupune, fiind mereu exterior, „ştergerea caracteristicilor individuale ale subiectului care scrie" (102). În plus, sîntem avertizaţi că „şi critica, dar şi filosofia, au luat notă de dispariţia – sau moartea – autorului cu multă vreme în urmă. Dar *consecinţele* (s.m.- M.U.) descoperirii făcute nu au fost examinate îndeajuns" (103). Ceea ce pare să aibă în vedere Foucault, atunci cînd se referă la consecinţele morţii autorului, este radicalizarea acesteia din urmă, înlocuită prea des, deplînge teoreticianul, cu alte noţiuni care „intenţionează să preia poziţia privilegiată a autorului", suprimînd astfel „adevăratul înţeles al dispariţiei lui" (103). Optînd pentru radicalizarea morţii auctoriale, eseul intenţionează de fapt reexaminarea spaţiului gol lăsat de autorul mort. Eseul revine în final la problematica subiectivităţii, autorul propunînd o discutare a „privilegiilor subiectului" de pe aceste noi poziţii, care pun la îndoială „natura absolută şi rolul creativ al

subiectului" (245). Pledînd pentru *reconsiderarea* (şi nu pentru abandonarea) subiectului într-un context non-antropologic, autorul pledează de fapt pentru o schimbare de optică, pentru analiza funcţiilor posibile ale acestuia, a intervenţiilor în discurs şi a sistemului lui de dependenţe, cu alte cuvinte pentru perceperea subiectului însuşi ca *funcţie discursivă*. Nu orice idee de subiect este ţinta atacului foucaultian aici, ci o anumită concepere dialectică a acestuia. Amendabil este excesul umanist care face din subiect sursa, fundamentul şi scopul cunoaşterii.

Opera şi scriitura (écriture)

Acestea au ajuns un fel de noţiuni impostoare, substituite, la fel de păgubos, autorului decedat. Opera este privilegiată de o întreagă tradiţie a teoriei literare, iar scriitura este vulgarizată de uzul curent şi transformată într-o instanţă care „transpune caracteristicile empirice ale autorului într-o anonimitate transcendentă" (104).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Funcţia-autor

Numele autorului nu este un simplu nume propriu, pentru că, dacă acesta din urmă referă în exterior, la o persoană reală, concretă, numele autorului rămîne în text ca o prezenţă funcţională (mijloc de clasificare a textelor, a relaţiilor dintre ele), semnul unui „mod particular de existenţă a discursului" în cadrul unei societăţi/culturi. Astfel, funcţia-autor se conturează mai întîi negativ: „nu este nici o funcţie de stare civilă, nici una ficţională", şi apoi discursiv: „caracterizează existenţa, circulaţia şi modul de operare al anumitor discursuri în cadrul unei societăţi." (235)

Definiţia este întregită de iluminarea a patru aspecte caracteristice funcţiei-autor şi, implicit, discursurilor: i) „'funcţia-autor' se leagă de sistemele legale şi instituţionale care circumscriu, determină şi articulează tărîmul discursului" (240), în alţi termeni, discursurile devin „obiecte ale aproprierii", funcţia-autor fiind o „formă de proprietate"[67]; ii) „nu operează într-o manieră

67 „În momentul în care au fost instituite un sistem al proprietăţii şi nişte reguli stricte ale dreptului de autor (spre sfîrşitul secolului al optsprezecelea şi începutul secolului al

uniformă în toate discursurile, în orice timp şi în orice cultură dată", nefiind nici o valoare universală, nici una absolută[68]; iii) „nu este definită prin atribuirea textului unui creator, ci printr-o serie de proceduri precise şi complexe", printr-o „operaţie complexă", de construire a unei „entităţi raţionale pe care o numim autor" (237)[69]; iv) „nu se referă, pur şi simplu, la un individ concret, cît dă naştere în mod simultan unei varietăţi de euri şi unei serii de poziţii subiective pe care le pot ocupa indivizi din orice clasă" (240). În finalul textului, Foucault revine asupra radicalismului cu care operase anterior un număr de distincţii între „practica discursivă" şi efortul ştiinţific, punînd încă o dată accentul principal asupra funcţiei-autor (pe lîngă care respectivele opoziţii ar fi slujit pur argumentativ), o funcţie care, fiind „suficient de complexă chiar la nivelul unei cărţi sau al unei serii de texte care poartă o anumită semnătură, are alţi factori determinanţi atunci cînd e analizată în termenii unor entităţi mai largi, cum ar fi grupurile de lucrări sau discipline întregi" (244). Textul, acuzat de autorul însuşi de „o absenţă clară a propoziţiilor pozitive", e pus de Foucault la baza unei viitoare tipologii a discursului, care ar analiza cu adevărat „modurile de existenţă" a acestuia şi în vederea căreia instituirea noţiunii de funcţie-autor era esenţială.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

nouăsprezecelea), caracteristicile transgresive, întotdeauna intrinseci actului scrierii, au devenit imperativul cel mai puternic al literaturii". (1977, p. 236 a)

68 Aici, Foucault operează celebra distincţie între textele numite astăzi „literare" ("poveşti, legende, epopei şi tragedii") şi textele ştiinţifice. Dacă într-o primă fază a civilizaţiei noastre caracterul anonim al literaturii era trecut cu vederea pentru că „vîrsta lor (a textelor literare – n.m.) reală sau presupusă constituia o garanţie suficientă a autenticităţii", în Evul Mediu, de pildă, numele autorului unui text ştiinţific funcţiona ca o garanţie a validităţii teoretice şi practice a respectivului text. Secolele XVII-XVIII marchează inversarea polarităţii: dacă textele ştiinţifice sînt acceptate „datorită propriilor merite", textele literare cad sub habotnicia unei manii circumstanţiale, „fiecare text de poezie sau ficţiune fiind obligat să-şi afirme autorul, data, locul şi împrejurările în care a fost scris" (1977, p. 236), sensul şi valoarea care îi erau atribuite „depinzînd de aceste informaţii."

69 De reţinut observaţia după care criteriile aplicate în această „operaţie complexă" sînt, ele însele, alese funcţie de obiect: „un 'filosof' şi un 'poet' nu sînt construiţi în acelaşi mod; după cum autorul unui roman de secol XVIII s-a format altfel decît romancierul modern" (1977, p. 237).

Inițiatorii de practici discursive

Pe lîngă o accepție restrînsă a noțiunii de autor ("persoană căreia îi poate fi atribuită în mod legitim producerea unui text, a unei cărți sau a unei opere", 240), Foucault pune în circulație noțiunea de „inițiator de practici discursive", denumindu-i astfel pe autorii care nu și-au produs doar opera proprie, „ci și posibilitatea și regulile de formare a altor texte", iar aceasta nu se referă doar la înrîurirea directă, prin imitație, a unei posterități, ci, la fel de important, la deschiderea posibilităților unui întreg număr de diferențieri (o logică după care Saussure, de exemplu, a făcut posibilă gramatica generativă chomskiană tocmai prin opoziția radicală a acesteia la analiza structurală saussureană). În acest punct, Foucault deschide o largă paranteză în care inițierea practicilor discursive este detașată de inițierea unui efort științific. Exemplele sale favorite sînt aici Freud și Marx, ale căror teorii sînt utilizate în permanență ca puncte de referință, deși istoria gîndirii le-a invalidat bună parte din aserțiuni.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Spre deosebire de progresul științific – care presupune tocmai abandonarea unor teorii și concepte vechi, invalide, în favoarea altora noi – practicile discursive se bazează pe întoarcere, pe revenirea la un punct inițial, respectiv la acești fondatori. În treacăt putem spune că deosebirea constă în faptul că practica discursivă se manifestă eterogen în raport cu transformările ei ulterioare, putînd fie să ignore anumite aspecte în favoarea altora, fie să vizeze un nivel aplicativ în defavoarea nivelului teoretic etc., fiind, cu alte cuvinte, nelegată de manifestările unei anumite științe și funcționînd numai prin „întoarcerea la origini". Această „reîntoarcere" nu trebuie confundată, la rîndul ei, cu „redescoperirile" științei, care sînt „efectele analogiei sau izomorfismului cu forme curente de cunoaștere care permit perceperea unor figuri uitate sau minimalizate". „Reîntoarcerea" presupune revenirea la un set de „spații goale" care au fost mascate prin omisiune sau ascunse într-o falsă și înșelătoare plenitudine", mecanismul introducînd „modificări constante". Această „întoarcere la origini" nu este un „suplement istoric care s-ar fixa pe discursivitatea primară, dublînd-o sub forma unui ornament care, la urma urmelor, este neesențial", ci „o modalitate eficientă și necesară de *transformare* a practicii discursive" (s.m. – M.U.)(243). Noțiunea de „practică discursivă" este luată în discuție mai ales datorită tendinței de a „reinstitui legătura

enigmatică dintre un autor şi lucrările lui", descoperirea unei noi lucrări aparţinînd unui iniţiator de practică discursivă putînd transforma radical „nu numai cunoaşterea noastră istorică, ci şi cîmpul teoriei" iniţiate de respectiva practică.

Cele două texte citate mai sus au cunoscut o carieră de largă circulaţie imediat după apariţia lor şi sînt, prin urmare, însoţite de o serie de legende ale receptării, precum şi de o serie de lecturi prejudiciate de intenţiile preeminente ale diverşilor lectori. Fără a avea pretenţia că lectura de faţă este una lipsită de prejudecăţi, am păstrat în aceste două capitole descriptive o distanţă cît mai mică faţă de litera textului, tocmai în ideea unei lecturi cît mai puţin ecranate. Dacă ultimele capitole nu şi-au propus decît să descrie termenii celor două texte despre autor, fără implicaţii speculative, în capitolele imediat următoare (III.3. şi III.4.), textele vor fi contextualizate şi discutate mai în amănunt.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

III.3. Comentarii (1): Cine plînge la moartea autorului?

Înainte de a comenta cele două articole de mai sus şi implicaţiile lor, trebuie precizat că este de domeniul evidenţei non-identitatea semnalată teoretic încă de Proust între eul profund (responsabil pentru operă) şi eul social (responsabil pentru accidentele vieţii). De aceea, încercarea de a identifica moartea sau, dimpotrivă, resurecţia autorului se raportează strict la o anumită formă de prezenţă textuală sau discursivă. Pentru Roland Barthes, obiectul contestaţiei nu îl face autorul în sine, ci un anumit tip de prestanţă aproape teologală asociată de o tradiţie interpretativă cu figura autorului. De aceea, demolînd respectiva figură autoritară, Barthes găseşte de cuviinţă să instituie o altă hegemonie, *hegemonia textului.* De fapt, teoreticianul de la „Tel Quel" prelungeşte aici una dintre translaţiile lui favorite: el deplasează peste termenii unei teologii a subiectivităţii termenii unei teologii convenţionale, construite de text. Translaţia amintită prezintă marele avantaj că reabilitează iluzia demiurgiei şi a inauguralului, însă nu oferă o mutaţie fundamentală, pentru că în locul unui determinism istoric, în locul autorului înţeles ca produs al biografiei sale şi al propriului context social-uman, propune şi impune un autor *construct al limbajului,* mai exact un concept de autor ca produs secundar în procesul elaborării produsului principal numit „text", ceea ce numeşte în *S/Z* „acest eu care abordează textul este deja o pluralitate de alte texte, de coduri infinite".

BCU Cluj / Central University Library Cluj

În plus, această concepere a autorului trebuie pusă în legătură cu ideea lui Barthes că (re)descoperirea naturii simbolice a limbajului a dus, în mod inevitabil, la apropierea scriitorului de critic. Criza generală a literaturii implică şi o „criză a Comentariului" (136) şi modifică inevitabil raportul scriitor-critic, împingîndu-l spre o relaţie de congruenţă.

Un român despre Barthes: Eugen Simion

Într-o observaţie la adresa „noii critici" (şi în special la discursul teoretic al lui Jean Ricardou), Simion menţionează o corespondenţă detectabilă şi la Barthes: aceea dintre dispariţia autorului, pe de o parte, şi „cea mai energică formă de autoritarism în critică", pe de alta (1981:9). De altfel,

valorificarea postmodernă a auctorialităţii a fost deseori confundată în Europa cu lectura operată de grupul de la „Tel Quel", pentru care instanţe textuale precum „autor" sau „operă" sînt destituite în favoarea unor entităţi structurante şi mereu productive, într-un context în care „locul autorului este luat în limbajul noii critici, de *scripteur* sau *écrivant, écrivain, donateur de récit, producteur* etc." (63). Fragmentarea subiectului şi destituirea lui dintre instanţele relevante ale lumii moderne este de natură să favorizeze, în plan teoretic, un asemenea tip de cercetare textuală care se îndepărtează tot mai mult de ontologie, mizînd pe determinism în toate sensurile, într-un fel de marxism generalizat. Pentru că, în ciuda „propoziţiilor negative" cu care noua critică întîmpină pretenţiile criticii tradiţionale la sens, transcendent, subiectivitate, acestea din urmă sînt înlocuite cu un set de formule cu acelaşi grad de autoritate, deşi dintr-un alt registru: text, scriptor, cititor (Derrida se grăbeşte să recunoască cel dintîi că ieşirea de sub presiunea oricărei hegemonii nu este decît debutul unei noi hegemonii).

Crize în literatură

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Criza autorului trebuie contextualizată între coordonatele crizei generale a literaturii, care este, „în secolul XX, o criză, întîi, a conceptelor" (Cordoş 1999:116), o criză imposibil de ignorat, dar care este adesea confundată de analişti cu un fel de *hobby* teoretic: „de unde vine pasiunea de a modifica periodic statutul creatorului în raport cu opera lui?" (Simion 1981:117). Îmi scapă motivul pentru care, deşi contemplînd criza autorului la scară civilizaţională, Simion ignoră faptul că modificarea periodică a statutului amintit nu face obiectul unei suspecte „pasiuni" culturale, nefiind un construct convenţional sau pur teoretic, ci este motivat de o realitate complexă şi de o necesitate ontologică, de o funcţionare analogică a modelului creatorului textual (şi artistic în general) faţă de modelul demiurgic absolut (context în care figurarea raporturilor lumii cu transcendentul – motivată filosofic, ştiinţific şi, pînă la urmă epistemic – îşi trimite imediat reflexul în conceperea raporturilor operei cu autorul său). Statutul creatorului se modifică mai întîi în imaginarul cultural, abia apoi fiind problematizat ca atare în critică şi teorie. Rezumîndu-se la o contextualizare literară, Eugen Simion porneşte de la Proust (cu manifestele sale anti-saintebeuviene), punctînd un accent impor-

tant: obiecţia proustiană vizează nu doar sacrilegiul reducţionismului biografic, ci şi *indiscreţia* privirii critice. Sainte-Beuve, criticul prin excelenţă, devine violatorul de intimitate şi agresorul prin definiţie, conducătorul „unei neliniştitoare ofensive" (1981:37). Următorul argument, Rimbaud, consacră (în celebra scrisoare din 1871 către Paul Démény), o conştiinţă auctorială plasată nu în identitate, ci în alteritate. „Altul" rimbaldian reprezintă acum nu doar o distanţare de eul social, ci, mai ales, ni se atrage atenţia, „necunoscutul, invizibilul care trebuie să fie inspectat, [...] neauzitul ascultat de poetul *voyant*" (48). La fel, impersonala voce mallarméană, care răstoarnă cu orgoliu titanic ordinea universului, justificînd existenţa lumii prin existenţa operei, pretinde ruptura de identitate, eşuarea în Carte.

Între prezenţă şi absenţă

Referinţa majoră, declară însă teoreticianul român[70], este Valéry, a cărui atenţie se îndreaptă către operă, punînd între paranteze existenţa autorului. Dimensiunea teologică a instanţei auctoriale destituite îi este însă transmisă operei, dimensiune activă (recuperată prin „lectură pluralistă" de către un ochi receptor deprins să perceapă performanţa, respectiv actul scrierii). În gîndirea lui Valéry, artistul moare pentru a reveni productiv ca „Eu Pur", „absolut al conştiinţei", entitate complexă ce conţine „chiar persoana noastră, cu istoria, particularităţile, puterile ei diverse şi complezenţele proprii. Compar bucuros acest *Eu Pur* cu acel preţios *zéro de l'ecriture* (s.a. – E.S.) al matematicii". (1981:61).

Această fiinţă integrală, această conştiinţă simultană a istoriei personale şi a creaţiei prezente constituie, pentru Eugen Simion, punctul din care autorul poate privi înapoi spre textul din care a plecat (izgonit de sciziunea proustiană) şi în care, mai apoi, să se întoarcă. Un alt punct nodal în istoria întoarcerii autorului îl constituie, în aceeaşi analiză, creaţia lui Blanchot, pentru care limbajul funcţionează destructiv la adresa autorului care îl utilizea-

70 Cartea lui Eugen Simion despre întoarcerea autorului pune în discuţie cvasi-exhaustiv literatura europeană interesată implicit şi explicit de raportul autorului cu opera. De aceea, nu vom aminti toate obiectele eseurilor care alcătuiesc volumul şi printre care se mai numără Sartre sau psihanaliza existenţialistă, Poe, T. S. Eliot, ori un Marin Preda, din arealul românesc.

ză. Întoarcerea autorului este un proces amînat, în parte, din cauză că, „în privinţa relaţiei dintre operă şi lector problema a fost deja pusă (de Barthes, încă din 1973, în *Plaisir du texte*, de Hans Robert Jauss – din perspectivă sociologică – în studiile lui despre estetica receptării, de Gérard Genette şi de mulţi alţii), în vreme ce cealaltă relaţie (autor-operă) întîrzie să fie discutată. Autorul n-a străbătut încă deşertul. Retorica nu-i pregătită, probabil, să-l primească. Ea mai are de furcă, încă mult, cu fiinţa de hîrtie, cu producătorul de texte, cu omul gramatical, pe scurt: cu Marele absent." (66).

Întoarcerile lui Barthes

Concluzia demonstraţiei lui Eugen Simion poate fi citită înainte de sfîrşitul cărţii, acolo unde criticul îşi permite o pauză de respiraţie pentru a amenda deopotrivă critica biografistă (care se grăbeşte să judece opera în funcţie de biografie, pierzînd din vedere legătura dintre operă şi viaţă, care, deşi reală, este profund îngropată în adîncurile operei) şi critica estetizantă, (pentru care opera îşi este auto-suficientă): „Există, fără doar şi poate, un proiect *existenţial* în operă, şi anume proiectul omului care scrie opera. El este (poate fi) Altul, dar acest Altul nu reuşeşte să fie o pură fiinţă de hîrtie. [...] Prin cuvînt vorbeşte, totuşi, o fiinţă, cineva vorbeşte[71] prin cuvînt, dovadă că îl ascultăm, dovadă că vocea lui ajunge pînă la noi. Nu ştim, repet, ce păstrează această voce din fiinţa reală a individului, dar sigur este că ea aduce 'zgomotul şi furia' lumii în carte. [..] Chiar această paradoxală metamorfoză a autorului într-o fiinţă de limbaj implică o angajare a imaginarului. 'Le langage de personne' este, în realitate, opera unui individ care decide că scrierile lui nu reprezintă pe nimeni şi nu sînt scrise de nimeni. Omul nu mai este pe primul loc. Dar numai omul hotărăşte acest lucru, nimeni altul" (126-127).

Este, poate, pasajul cel mai important din întreaga carte, el surprinzînd cristalin suspendarea autorului între fragilitatea unui construct lingvistic şi livresc ("fiinţa de hîrtie") şi, pe de altă parte, apelul la imaginar şi reprezentare, un fel de colac de salvare al unui subiect vorbitor, al fiinţei care

71 Eugen Simion omite să discute un moment crucial: problematizările din anii '60 ale lui Derrida şi Foucault, care debutează tocmai de la întrebări precum „cine vorbeşte?". Probabil că preferinţa lui pentru varianta şaptezecistă a lui Barthes se justifică pe mai buna cunoaştere a textelor sale în România anilor '70-'80 comparativ cu textele derrideene şi foucaultiene.

vorbeşte. Volumul pe care criticul român îl scrie în 1981 se arată fascinat de diversele voci pe care Roland Barthes le adoptă în conceperea textului şi a discursului, fascinaţia mergînd pînă la completarea demonstraţiei despre auctorialitate cu un masiv set de lecturi-analize ale textelor barthesiene. Operaţia nu este criticabilă în sine, păcatul ei fiind mai ales o anumită destabilizare argumentativă a volumului[72] care devine, dintr-o critică a destituirii autorului, o apologie a postulatelor teoreticianului francez. Probabil acesta este motivul unei majore devieri de lectură, care face din Eugen Simion un caz simptomatic[73]: „întoarcerea autorului" este citită cu destulă uşurinţă drept o formă de întoarcere în text a unei subiectivităţi deterministe, deşi Barthes insistă, atît în descrierea „scriptorului", cît şi în descrierea „cititorului" asupra contururilor lor nealterate de biografie, psihologie sau istorie personală. Desigur, criticul român are grijă să avertizeze asupra pluralităţii „persoanelor" care sînt Roland Barthes, abia ultimul Barthes (cel care scrie *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*) fiind responsabil pentru revenirea la subiect şi subiectivitate. „Omul barthian" (sic!), ni se spune aici, „este sugrumat de semne, bolnav de imagini, destrămat de complexe; trece din figură în figură, trăieşte într-un sistem de figuri şi se exprimă chiar prin tăcerile sale. Este omul copleşit de semnificaţii. Ştiinţa aceasta perversă (semiologia) a făcut din el un laborator misterios. O fabrică de semne." (307). În alt loc (*La chambre claire. Note sur la photographie*) Barthes ca autor este văzut în identificarea sa cu naratorul, căutîndu-se pe sine în imaginile altora: „O întoarcere la un mod vechi de a citi? Mai degrabă: o regăsire a unei vechi plăceri, o implicare a subiectivităţii în actul lecturii, o repunere în drepturi a autorului în relaţiile lui cu textul." (397)

---

72 O analiză excelentă, deşi de mai mici dimensiuni, a metamorfozelor discursului barthesian despre subiectul cititor îi aparţine, la noi, lui Gheorghe Crăciun (cf. „Roland Barthes şi 'fantasmele textului'", în Crăciun1998). Teoreticianul îi recunoaşte lui Barthes o certă autonomie faţă de ideologia telquelistă, ceea ce ar explica trecerea lui dinspre un concept structuralist de subiect, non-antropologic, lipsit de realitate ontologică, spre unul poststructuralist, hedonist, pulsional şi imprevizibil, juisant.

73 Cazul rămîne simptomatic şi datorită faptului că, la ora apariţiei textului lui Simion, contextul ideologic românesc era puternic marcat de voga structuralismului şi de valorizarea acestuia ca o supapă de depresurizare a tensiunilor politice într-un mod acceptabil: în locul marxismului economic atroce, românilor li se oferă şansa unui marxism lingvistic, textual, acceptabil politic şi, în acelaşi timp, preferabil artistic. Nu discut aici măsura valorificării acestei şanse în România.

Terminînd aici lista exemplelor (care ar putea continua), merită să semnalăm modul în care importantul volum al lui Simion afirmă întoarcerea autorului pe baza ultimelor texte ale lui Barthes, în care este vizată o subiectivitate rescrisă pe coordonatele juisării, ale plăcerii şi ale dorinţei. Concluzia valabilă pentru cazul lui Barthes este însă destul de particulară pentru a nu putea fi generalizată şi volumul criticului român rămîne, din acest motiv, oarecum cu demonstraţia neîncheiată. Termeni precum *memoria* şi *imaginaţia* sau *imaginarul* nu intervin în descrierea acestei (dis)continuităţi subiective care reumple pielea altădată flască a autorului, reîntrupîndu-l în text.

Structuralism şi post-structuralism: care Barthes?

Direcţia transformărilor apărute în opera lui Roland Barthes este dinspre un concept existenţialist de libertate, nutrit de simpatii marxiste evidente (în anti-ideologicul *Mitologii*, din 1957, tradus în America în 1973, de pildă, sau din mult mai celebrul *Gradul zero al scriiturii*, din 1953, tradus în 1968), spre valorizarea poststructuralistă a dorinţei sau plăcerii pe care o vom descoperi în *S/Z*, *Plăcerea textului* sau *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*... Cea mai mare parte a acestei călătorii dinspre structuralism spre post-structuralism este – cad de acord mai mulţi analişti – rezultatul unei căutări de formulă retorică, mai exact al înaintării spre o „retorică a tăcerii", celebrată de poetica întregii modernităţi. Este vorba, de fapt, despre un efect al propovăduitei „morţi a literaturii", efect descris de Adrian Marino în termenii unei fundamentale schimbări de statut: dacă creatorul de literatură îşi pierde justificarea pentru că literatura moare, „neantul" rămîne să fie singur creator: „absenţa devine prezenţă, vidul – plin" (între ilustrările la care se opreşte teoreticianul se numără „cartea despre nimic" a lui Flaubert, susţinută doar prin „forţa interioară a stilului" şi contrabalansată de o carte despre tot, respectiv o anti-carte la Mallarmé, care se autogenerează din absenţă, o „carte a neantului"). Acestora le corespunde limbajul negativ, limbajul neantului proferat de Keats, Carlyle sau Rimbaud (cf. Marino 1992:267-268).

Subiectul la care se referă Barthes este la rîndul său un produs textual, determinat deci tocmai de activitatea în care se implică şi pe care o determină. Cel mai rezistent este subiectul *critic*, martorul dispariţiei autorului în procesul

BCU Cluj / Central University Library Cluj

scrierii, o prezenţă funcţională, salutară şi exploatată ulterior de Foucault în compensaţie la dispariţia autorului ca forţă dominatoare. Desfiinţarea interpretării critice ca o consecinţă a morţii autorului este la Barthes punctul de pornire pentru „înlocuirea hermeneuticii cu o 'erotică' a textualităţii" (Kearney, Richard, 1988, apud Muşat 1998:35).

Critică sau „ştiinţa literaturii"

Pentru Barthes nu există, indiferent de doctrina sub care scrie (fiind cunoscut pentru declaraţia după care a-ţi schimba doctrina sau credinţa este un lucru la fel de firesc precum respiraţia), egalitate între critică şi ştiinţa literaturii. Prima este forma „scrisă", adică mediată de scriitură, a lecturii, un discurs „care îşi asumă în mod deschis, cu propriile-i riscuri, intenţia de a da un sens particular operei" (1987:141). Critica este un spaţiu de trecere, plasat „între ştiinţă şi lectură" (146), o practică producătoare de sens. Ştiinţa literaturii, aşa cum o imaginează Barthes, este un formalism lingvistic şi simbolic, o morfologie generală, o ştiinţă a „condiţiilor conţinutului", al cărei obiect este o absenţă. Această ştiinţă , care se ocupă de „însăşi pluralitatea sensurilor operei"(141) evoluează spre un tip de gramatică generativă chomskiană: „Există, poate, în om o facultate a literaturii, o energie a cuvîntului ce nu are nimic în comun cu 'geniul', pentru că e alcătuită din reguli independente de autor, şi nu din inspiraţie sau voinţă personală" (143). În locul unui depozit imaginar ("imagini, idei sau versuri"), scriitorul apelează la „marea logică a simbolurilor, marile forme vide care permit să vorbim şi să operăm" (143). Sacrificarea autorului este, ca şi în articolul citat, necesară criticii, pentru a pune capăt unei obişnuinţe şi practici aproape oculte[74], manifestată în critică drept o invocare a mortului.

Interesant este faptul că, optînd pentru o gramatică simbolică prin care să de-mitologizeze opera, aşezînd semiologia la baza analizei literaturii, Barthes nu face altceva decît să trateze opera literară în acelaşi fel în care tratează Claude Lévi-Strauss mitul. Acesta din urmă nu numai că stabileşte că gîndirea omului despre lume este direcţionată de anumite „constrîngeri" (la

74 „Vrem cu orice chip să facem să vorbească mortul. [...] în momentul în care opera devine mitică, trebuie să o tratăm ca pe un fapt exact" (144).

fel cum critica este limitată, la Barthes, de cel puţin trei constrîngeri), dar şi analizează miturile dincolo de principiul interpretării. Miturile alcătuiesc, pentru Lévi-Strauss, precum literatura pentru Barthes, un sistem semnificant care trebuie analizat în organizarea lui internă, ţinînd cont de opoziţiile stabilite între miteme. La fel, pentru Barthes, condiţionarea lingvistică pe care o absolutiza în *Sistemul modei* ("limbajul uman nu este numai modelul sensului, ci şi fundamentul său"), face din orice sistem uman, inclusiv din literatură, un sistem semnificant înainte de toate, transformînd limbajul în termen al unei ontologii.

Între tranzitivitate şi ambiguitate

"Cununa de limbaj" a operei (1987:141) nu se poate reface decît într-o ştiinţă a literaturii care să fie in primul rînd o ştiinţă a discursului, pentru care autorul a murit şi, încă, pentru care cadavrul autorului nu mai este aşteptat să vorbească. Morţii autorului ca subiect şi actant ontologic îi precede moartea fizică a autorului, cea care derealizează semnătura şi mitologizează opera. (Cred chiar că ostentaţia cu care Barthes îşi intitulează textul *Moartea autorului* vine tocmai din excedarea cu care priveşte eroarea istoriei literare: aceea de a canoniza autorul abia după moarte, în momentul în care se presupune că mortarul ud al creaţiei este deja solidificat într-un bloc de ciment uşor de descris.) Limbajul este punctul de interes al acestei ştiinţe, pentru că este singurul generator de sens. Critica nu presupune descifrare, aducere la lumină a unui semnificat, căci acesta este mereu retractil, „pînă la dispariţia subiectului".

Hermeneutica textuală şi orice pretenţie de a „traduce", prin critică, un sens al operei lasă locul unei semiologii, unei ştiinţe descriptive a cărei propunere este analiza „logicii după care sînt generate sensurile" (146), după reguli care se supun şi care combină în conformitate cu o logică simbolică, un fel de „sentiment" semiologic al tuturor oamenilor. La rîndul ei, critica este generativă, numai că „sensul" astfel născut este rezultatul unei derivări formale, un derivat al operei ca formă. Limbajul nu mai este, prin urmare, nici obiect, şi nici „predicatul unui subiect, inexpimabil sau pe care l-ar ajuta să se exprime, ci este *subiectul*" (151). De vreme ce limbajul a căpătat realitate de fundament, „reprezentarea" unui semnificat devine un alt mit care trebuie

demontat. Simbolul se implică de acum în semnificarea absenţei subiectivităţii: „Simbolul apare din necesitatea de a desemna mereu nimicul acelui „eu" ce sînt." (151). Criticul procedează prin suplimentare, aditiv, aducînd un limbaj şi un set de simboluri lîngă limbajul „autorului" şi lîngă simbolurile „operei": „criticul nu 'deformează' obiectul pentru a se exprima în el, nu face din acesta predicatul propriei sale persoane; el reproduce încă o dată, ca un semn desprins şi variat, semnul operelor al căror mesaj, infinit repetat, nu este o 'subiectivitate', ci însăşi confruntarea subiectului şi limbajului". Discursul critic este, în consecinţă, semnificare, în aceeaşi măsură ca şi discursul literaturii, iar moartea subiectului (acompaniată de nostalgia reprezentării) se instalează în acest aer rarefiat al semnificării[75].

Este foarte important ca scriitorul să rămînă un „inductor de ambiguitate", purtătorul unei anumite gratuităţi şi intranzitivităţi, pentru ca el să se poată pierde în structura cuvîntului, a limbajului. Renunţînd la gratuitate, scriitorul cedează *scriptorului* – personaj al regimului tranzitiv, pentru care statutul cuvîntului este instrumental, cuvîntul devenind pentru el un mijloc, şi nu un subiect. Acelaşi regim al ambiguităţii este impus de Barthes criticului, care devine practicantul unei tehnici secrete, un obişnuit al „indirectului". De ce are nevoie Barthes de imaginarea actului critic ca practică evazionistă, ca exerciţiu compensatoriu? Criticul mimează „figurile directului, ale tranzitivităţii, ale discursului despre Celălalt" (114), deschizînd de fapt un discurs despre eu, în care manifestul identitar îl constituie chiar validitatea argumentului critic prin care, „printr-o ultimă viclenie"(124), criticul speră să i se recunoască *prezenţa*, nu „un stil" sau „o viziune", ci doar dreptul la o anumită rostire, indirectă. Dacă eul se şterge din orice scriitură, dizolvîndu-se în structura limbajului însuşi, ce anume înseamnă, mai exact, această raportare „indirectă" la eu, prin dramatizarea discursului despre Altul, dacă nu tot o formă de prezenţă, contemplată ca *posibilitate*?

Jocul eului cu Celălalt nu este niciodată dezambiguizat la Barthes: pe de o parte este mereu explicită neasumarea de sine, pe de alta aşa se deschide"o nesfîrşită teorie a eului, fatală pentru un adevărat scriitor; egologia" (Babeţi 1987:25).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

---

75 „Critica şi opera spun întotdeauna: sînt literatură; iar prin vocile lor conjugate, literatura nu enunţă niciodată decît absenţa subiectului" (151-152)

BCU Cluj / Central University Library Cluj

III.4. Comentarii (2): Despre tăcere

Concepte „tari", concepte „slabe"

Foucault condiţionează existenţa funcţiei-autor (entitate socială) de existenţa unei forme de control oficial asupra discursurilor, cu alte cuvinte de plasarea într-un cadru legislativ şi juridic menit să reglementeze raporturile autor-discurs. O atare abordare a auctorialităţii este motivată tot de o concepţie lansată în antichitate, respectiv de „sensul cultural, primordial, tare, al literaturii" (Marino 1992:211). „Arta scrisului" este la origine o deprindere cultivată, un obiect al educaţiei şi, în cele din urmă, o „meserie". Această concepţie a literaturii şi, în cele din urmă, a scriitorului, este consacrată în mod paradoxal de romantici (v. Fr. Schlegel sau Novalis, pentru care „idealul suprem este de a fi *gebildet*" – 212-, deci cultivat). În acest moment, cultura îşi afirmă un sens creator şi apropie cele două vechi accepţii ale autorului ("inspiratul" şi „scriptorul"), într-o sinteză ideală: „geniul cultivat, cizelat, o cultură productivă, care stimulează". Acest concept de subiectivitate creatoare rămîne un construct hibrid, pentru că îmbină noţiunea romantică a geniului, a creatorului de performanţă, cu idei deterministe de subiect definit relaţional, în sistem, rezultat al sistemului. Revenind la aserţiunea lui Foucault, să spunem că ea vizează două niveluri ale acestor raporturi de putere: un prim nivel, juridic, este interesat de felul în care, prin numele autorului, textele devin proprietăţi manipulabile legislativ. Un al doilea nivel priveşte însă o presiune a intertextualităţii, un abuz al puterii discreţionare pe care o capătă sistemul de discursuri asupra operei literare. Şi pentru Marino sistematizarea teoriei plagiatului în secolul al XIX-lea se leagă, pe de o parte, de intertextualitate, respectiv de „conştiinţa legitimităţii şi necesităţii citatului", dar pe de alta, de un context care nu este „propriu zis literar, cît etic şi legal".

Plagiatul nu reprezintă însă în epocă doar „o chestiune de 'literatură legală', un atentat la dreptul de proprietate ereditară", asimilat cu „contrafacerea şi furtul", ci şi o „tehnică literară dintotdeauna" (214), Ch. Nodier deosebind chiar o formă de „plagiat inocent", ca o condiţie de existenţă a literaturii înseşi, un plagiat inofensiv pentru că „termenii de comparaţie care îl pot lămuri pe cititor sînt la îndemîna oricui" printr-un simplu exerciţiu de „fineţe a

gustului" care ar permite identificarea fără greş a „originalului faţă de copia cea mai perfectă" (Nodier 1828:75). Desigur că este o distanţă destul de mare de la anticiparea de către Nodier a conceptului de intertextualitate (tributară „naturalismului" estetic al lui Buffon, care identifică „stilul" cu marca auctorială supremă), pînă la conceperea, de către Foucault, a unui sistem de discursuri în care numele autorului nu mai acoperă un subiect. Referinţa este însă importantă datorită acestei duble ipostazieri a autorului (dacă mai putem vorbi despre „ipostaze" în afara regimului reprezentaţional) în două sisteme structurate prin relaţii de putere.

De reţinut că în anii '90 Raymond Federman transformă plagiatul (*plagiarism*) în *play*giat (*playgiarism*), accentuînd dimensiunea creatoare a jocului (*play*) pe care îl implică „furtul" textual, eliberîndu-l de culpă: în vreme ce plagiatorii trăiesc sub conştiinţa vinovăţiei, punîndu-şi la punct arsenale de dezvinovăţire şi ascundere, *play*giatorii sînt adevăraţii creatori, pentru că dau curs unei „legi nescrise" (cf. Oţoiu 2001:121), punînd mai presus propria dispoziţie ludică şi măsura în care propriul text *play*giat poarte restitui bucuria pierdută (un fel de *plaisir du texte* barthesiană).

Babeş-Bolyai University Library Cluj

Donald Pease despre Foucault

Pînă la discutarea modificărilor pe care Foucault le impune subiectului auctorial, îmi propun să investighez punctual problemele pe care le pune receptării textul său despre autor. Dintre lecturile oferite acestui studiu am ales-o spre exemplificare pe aceea oferită de Donald Pease (Lentricchia şi McLaughlin eds. 1990) în finalul unui istoric al autorului şi auctorului (acesta din urmă derivat din anticul *auctor*, instanţă culturală, dar şi sociopolitică perpetuată pînă în Evul Mediu, care, după părerea teoreticianului, reprezintă debutul instalării dominatoare – şi contestate – a autorului în text). Opţiunea mea este justificată de măsura în care analiza lui Pease prezintă avantajul ilustrării unei simptomatice *devieri* de lectură, provocate de intenţiile demonstraţiei mai largi din care face parte. În primul rînd, Donald Pease alterează textul foucaultian prin radicalizarea şi supralicitarea concluziilor sale cu privire la poziţia autorului. Dacă Foucault afirmă necesitatea revizuirii acesteia şi nu a destituirii absolute a instanţei auctoriale, Pease citeşte aici o pledoarie pentru „rolul *crucial* (s.m.) pe care autorul continuă să îl joace în

viaţa materială a unei culturi" (Pease 1990:272), deşi în cele din urmă recunoaşte că Foucault nu face decît să-i „redea autorului o putere atît de generală [...] şi de permisivă [...], încît lucrarea autorului 'fundamental' nu poate fi deosebită de orice alt exerciţiu al puterii din sfera culturală" (274).

În al doilea rînd, Pease se arată interesat de preţul cu care s-a plătit „moartea autorului", şi anume: „separarea socio-economicului de mediul textual", căreia i se adaugă „recunoaşterea [...] condiţiilor producţiei textuale (reguli, convenţii, presupuneri generice) drept singurele reguli aplicabile textului" (275). În acest context, Foucault nu oferă o soluţie problemei autorului, ci defineşte mai degrabă premisele unei limitări textuale, implicită în practica „autorului fundamental". Textul este conceput de Pease, în consecinţă, între cadrele unor pretenţii autoritare şi reclamă (pentru autorul fundamental) puterea de a organiza un tărîm autonom, ales prin separaţia „tărîmului cultural de contaminările venite din partea acelor condiţii materiale şi economice pe care nici un autor nu poate susţine că le-a produs" (276).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Ce doreşte să citească Pease

Dincolo de supralicitările la care se pretează lectura lui Pease, ea nu poate fi amendată în întregime. Dimpotrivă, articolul merită reţinut din mai multe motive: diferenţierea terminologică de la care porneşte, aceea dintre *auctor* şi *autor*, prilejuieşte afirmarea unui „sentiment al constrîngerii" experimentat de subiectul uman sub autoritatea „auctorelui" şi rezolvat prin inventarea „autorului". Autorul este astfel o figură a permisivităţii şi un semn al eliberării, chiar dacă achiziţiile amintite se fac cu preţul autonomizării sferei culturale. Pe această filieră, figura favorită a romantismului, *geniul* (căreia Pease îi inventează –sacrificînd cu uşurinţă specificitatea idealismului romantic, ca şi a materialismului determinist – asemănări cu constructul funcţional al lui Foucault) reprezintă garanţia excluderii vehemente din sfera culturală a oricărei componente (de natură materială, socială sau politică) străine care ar aminti de constrîngerile abia depăşite. Puterea subiectului devine astfel discreţionară şi face dovada eficienţei sale în conceperea operei de artă după regulile unităţii, coerenţei şi geometriei perfecte.

În altă ordine de idei, Pease propune examinarea critică a consecinţelor negative pe care le are absolutizarea figurii şi a rolului criticului. Devenit

adevărata instanţă dominatoare a modernităţii (prin faptul că girează, cu metatextul său, validitatea şi mişcările practicii textuale), criticul se face răspunzător de divizarea subiectivităţii creatoare şi de umplerea spaţiilor culturale, economice şi politice, pînă la saturaţie, cu discurs metatextual în defavoarea revenirii la un concept abilitant (*enabling*), puternic, de „autor"[76].

Departe de a condamna ideea morţii auctoriale, Foucault şi-o asumă, după cum am văzut, ca pe o relativ veche achiziţie a criticii (pe de o parte) şi a filosofiei (pe de alta – suprapunerea ideii de autor cu ideea de subiect absolut fiind evidentă aici). Intenţia anunţată a studiului său este construirea unui demers de deziluzionare, opus optimismului afirmativ barthesian. Totuşi, el nu are în vedere atît demolarea subiectului sau destituirea lui, cît *rescrierea* lui ca entitate funcţională sau, în contradicţie cu ceea ce crede Pease, ca sumă fracturată de entităţi funcţionale. În plus, separaţia amendată de Pease (dintre socio-economic şi textual) este soluţionată la Foucault tocmai prin conceperea acestei funcţii într-un sistem definit social, funcţia-autor descoperindu-şi atît domeniul de definiţie, cît şi regulile de acţiune în cîmpul interacţiunilor sociale. În plus, instaurarea „practicilor discursive" are ca efect conturarea unui subiect incompatibil cu ideea de autor, nu neapărat din cauza faptului că instanţa auctorială a devenit inacceptabilă, cît mai ales pentru că un astfel de efect discursiv nu poate căpăta decît un aspect fragmentat, divizat, fiindu-i imposibil să mai susţină o entitate continuă, cum ar fi firesc într-o paradigmă a succesului auctorial.

Lectura celor două texte care dialoghează despre destinul (nefast) al autorului (exerciţiu efectuat în numele prestanţei pe care cele două articole îl au în întreaga dezbatere modernă şi postmodernă despre statutul autorului) se poate încheia aici. Demonstraţia are o miză cuprinzătoare (deşi ilustraţia a fost punctuală): alegînd două lecturi exemplare, exerciţiul semnalează de fapt uşurinţa cu care concluziile celor două studii (ale lui Barthes şi Foucault) înregistrează deplasări şi extrapolări destul de îndepărtate de litera lor concretă (la Simion şi Pease). Un alt cîştig al semnalării acestor devieri pare să vină tocmai din măsura în care ele pun în pagină o anumită *wishful thinking*, semnalînd, pînă la urmă, nişte nevoi foarte precise. Am constatat cum, încheindu-şi lectura

[76] „Pentru a fi valid, termenul de 'autor' nu poate rămîne divizat în subiecte parţiale (auctor, autor, cititor, critic, subiect determinant-determinat)" (276).

despre autor, Simion *dorește* să asiste la întoarcerea în text a unei subiectivităţi pasionale, care este mai apropiată de ideea autorului ca „stil", decît de autorul biografic: o subiectivitate care să lase fără echivoc răspunsul la întrebarea „cine vorbeşte". În schimb, pentru Pease, nevoia cea mai acută în conturarea instanţei auctoriale este tocmai revenirea la un subiect *unitar*, la o subiectivitate *continuă* care să răspundă de (adică să fie responsabilă pentru) toate vocile discursului auctorial. Transformînd în pretext cele două comentarii asupra autorului, cei doi critici îşi afirmă *propriile* opţiuni de configurare a subiectului auctorial (sau a absenţei lui) şi participă, nu mai puţin fecund, la istoria – mereu în transformare – a ideii de autor, proiectînd fantasma unui autor favorit, dar ficţional, în textul interpretat.

Despre moartea omului

Este momentul să revin aici la discuţia despre subiect, începută în capitolele anterioare, deoarece Foucault leagă conceperea autorului ca funcţie de atacul subiectului. În *Cuvintele şi lucrurile*, el aduce în dezbatere însăşi noţiunea de subiect (se pare că neaşteptatul succes la publicul francez al acestei cărţi se explică prin uşurinţa cu care ideea „morţii omului" a fost decupată şi decontextualizată în presă). În ciuda atenţiei aproape maniacale cu care Foucault se fereşte de utilizarea termenilor de „structură" sau „structuralism"ori de asumarea lor, în *Cuvintele şi lucrurile* „structuralismul proiectului semiologic angajat este evident" (Codoban 1984:35), deoarece „semnul, discursul şi limbajul nu sînt numai repere empirice pentru arheologia foucaultiană, ci se află chiar în inima ei, comandîndu-i demersurile" (34).

Pentru mai mulţi autori, însă, concluziile lui Foucault reprezintă o revizuire a structuralismului timpuriu, înscriindu-se în poststructuralism, de vreme ce „pun la îndoială posibilitatea cunoaşterii obiective şi a subiectului independent" (Berman 1988:181). Ideea de subiect independent, unitar şi dotat cu liber arbitru îi repugnă şi lui Barthes (cf. *Despre Racine*), ca o creaţie a capitalismului, iar Terry Eagleton aprobă calificativul lui Barthes cînd vorbeşte despre transparenţa unei „ideologii burgheze tradiţionale" (1983:58). Cu ajutorul lui Freud, poststructuraliştii vor amenda această acuză, revenind la ideea subiectului independent, dar definindu-l în primul rînd ca *voinţă* şi *dorinţă*, detaşîndu-l astfel de atributele raţionaliste. Pînă atunci însă, contestaţia

lui Foucault la adresa omului, „dizolvat abia într-un subiect constituit, într-un pronume vorbitor" (Said 1985:286) reuşeşte să aibă în Statele Unite un efect de bumerang: reacţiile sînt mai ales dezaprobatoare, decît salutare. Majoritatea comentează critic textul lui Foucault, cum o face Deleuze, care consideră textul lui Foucault o „distrugere rece şi concentrată a subiectului" (în *Foucault*, 160), iar o minoritate, asemenea Seylei Habib găseşte (sau mai degrabă proiectează) în *Cuvintele şi lucrurile* semnalul unei revoluţii etico-filosofice, marcînd o revenire la „preocuparea pentru demnitatea şi autonomia subiectului raţional". Chiar şi în această viziune, Foucault le apare comentatorilor americani ca încercînd să „creeze o epistemă 'modernă' coerentă, acolo unde ea nu există" utilizînd „importuri disparate" într-un model inaplicabil în perspectivă anglo-americană (Berman 1988:179).

În capitolul despre *Locul regelui* (parte a comentariului despre *Meninele* lui Velasquez), citim actul de naştere al omului căruia Foucault îi deelară sfîrşitul cîteva capitole mai departe: „înainte de sfîrşitul secolului al XVIII-lea, omul nu exista. /.../ Omul este o creatură de dată foarte recentă, pe care demiurgia cunoaşterii a fabricat-o cu mîinile sale, cu mai puţin de două sute de ani în urmă: el, însă, a îmbătrînit atît de rapid, încît nu ne-a fost deloc greu să ne imaginăm că aşteptase în umbră vreme de mii de ani clipa cînd se va face, în sfîrşit, lumină" (Foucault 1996: 362). *Omul* este numele dat unui construct, unui „dublet empirico-transcendental" (374) ancorat într-o dublă punere în discurs: a corporalităţii şi a istoriei cunoaşterii. Ceea ce Foucault atacă este, deci, „locul regelui" acordat omului, iar afirmaţia nu trebuie înţeleasă doar ca o obiecţie la ideea de autoritate ontologică absolută, ci şi la aceea de reprezentare a unei absenţe ("regescul personaj", suveranul care îşi dispută locul cu însuşi pictorul, acela care reprezintă, din tabloul lui Velasquez). Pe de altă parte, chiar asumîndu-ne precauţia de a lua în calcul această accepţie particulară a omului ca subiect discursivizat prin reprezentare, ca „figură între două moduri de a fi ale limbajului" (450), ca omul care „vesteşte că l-a ucis pe Dumnezeu" (449) răspunzînd, prin această „vestire", de propria finitudine, nu vom putea face abstracţie de faptul că, spre finalul cărţii, atacul omului ca *subiect* este evident: „Tuturor acelora care mai pun întrebări cu privire la esenţa omului, [...] care nu vor să gîndească fără a gîndi imediat că acela care gîndeşte este omul, [...] nu putem să le opunem decît

BCU Cluj / Central University Library Cluj

un râs filosofic, adică, în mare măsură, tăcut." (401) *Tăcerea* acestui râs filosofic este alternativa reprezentării – semnificarea absenţei subiectivităţii.

Trebuie remarcat că, în vreme ce Franţa salută, în *Cuvintele şi lucrurile*, denunţarea reprezentării şi a subiectului, publicul american al lui Foucault opune rezistenţă ideii că „omul nu poate da seamă despre formările şi transformările discursului său" (Leitch 1983, 50-52), refuzînd „o perspectivă atît de sumbră şi anti-umanistă asupra omului" (Said 1975:71) şi manifestă o nevoie evidentă de un concept de subiectivitate care să lase loc creativităţii, conştiinţei de sine, libertăţii individuale[77]. Într-un moment în care Europa delegitimează „metanaraţiunile" modernităţii sale (după Lyotard), America nu se sfieşte să caute noi „ficţiuni justificatoare" (aşa cum apar ele la Scholes). O coincidenţă care depăşeşte anecdoticul este aceea că, în acelaşi an, 1966, la Paris apare *Cuvintele şi lucrurile*, dezintegrînd subiectul şi subiectivitatea, iar la Johns Hopkins University, la faimoasa conferinţă a care marchează actul de naştere al deconstrucţiei, întrebarea recurentă este *cine? cine vorbeşte?*, afirmînd necesitatea unui desen ferm şi explicit al subiectului liber.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Ce spune, atunci, Foucault?

Comentariul conferinţei *Ce este autorul?*, unde Foucault continuă dizolvarea subiectului începută în *Cuvintele şi lucrurile*, trebuie legat de modalitatea particulară a argumentaţiei filosofului francez. Două aspecte se cer luate în considerare: primul este un fel de confesiune oblică pe care textele foucaultiene o practică într-o contrapunctică argumentativă în care demonstraţiei propriu-zise îi corespunde nu numai formularea obiecţiilor şi a contra-argumentelor, dar şi contracararea acestora din urmă, într-un interviu imaginar pe care Foucault îl oferă unui avocat al diavolului. Al doilea aspect, consecutiv primului, este reflexul constant de a demonta orice idee de explicaţie, orice pretenţie de aducere la suprafaţă a unui conţinut ascuns, prin întrebarea „ce vrea să spună" (intertitlul de mai sus este nimic altceva decît citatul acestei presupoziţii de care Foucault se desparte). O tehnică favorită a

77 Una dintre problemele recurente ale dezbaterilor din acest context este descoperirea unei modalităţi de „căutare a locului nostru în lume", de evaluare „a propriei noastre situaţii" (Scholes: 133)

articulării discursului lui Foucault, atît în conferinţa *Ce este autorul?*, cît şi în *Cuvintele şi lucrurile, Arheologia cunoaşterii* sau *Istoria sexualităţii*, este reformularea întrebărilor: în loc să răspundă întrebărilor esenţialiste de tipul „Ce este omul/ natura umană/ subiectul/ autorul?" el reface – în articulări prelungi – interogaţia la un nivel al vizibilului, al aparentului şi al suprafeţei semnificante: „cum *funcţionează* conceptul de om/ natură umană/ subiect/ autor", „ce valori şi funcţii primeşte în practicile umane" etc.? Listele de autori ale bibliotecilor sînt înlocuite cu liste de reţele determinate de valorile lor funcţionale.

De aceea, „răspunsurile" lui Foucault sînt mai degrabă formulări negative. De pildă, atunci cînd se plasează pe poziţii opuse celor umaniste de tip sartrian, el refuză să fie profetul care vorbeşte în numele „Raţiunii, Justiţiei, Progresului", însă nu are nici o problemă cu profeţiile negative, precum aceea de a afirma că rolul universalist al intelectualului s-a încheiat şi că nu se mai poate vorbi în numele raţiunii, al umanităţii, al individului. La fel, celor care nu pot renunţa la ideea de reprezentare a omului în istoria gîndirii, Foucault le opune „rîsul" lui tăcut, dar pe de altă parte propriul său discurs alunecă, în *Arheologia cunoaşterii* spre asemenea reprezentări cînd formulează un incipit argumentativ precum „*oamenii* cred că..."[78].

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Chipul care se şterge

În încercarea lui de a „crea o istorie a diverselor moduri prin care, în cultura noastră, fiinţele umane sînt transformate în subiecţi" (Foucault, „The Subject of Power", în FR:7), Foucault nu oboseşte să amendeze istoria gîndirii pe măsură ce o analizează. Principala sa ţintă critică este distanţa „alegorică" dintre istoria gîndirii şi discursul acesteia. În loc să-şi propună o analiză a enunţului, istoria gîndirii porneşte de la presupunerea unei intenţii a subiectului vorbitor, a unui conţinut intenţional şi a unui joc „inconştient", subversiv, ascuns în text, miza analizei reducîndu-se, atunci, la „a reconstitui alt discurs, de a regăsi vorbirea mută, şoptită, de nestăvilit, ce animă din interior vocea care se face auzită" (1999:35).

---

78 Rabinow semnalează existenţa acestui standard dublu, care, departe de a fi un simplu accident, este o strategie foucaultiană conştientă: „Pe baza cărei poziţii privilegiate şi a căror surse de cunoştinţe poate fi sigur că figura intelectualului universal a dispărut de pe scena istorică?" (FR:23).

Într-un articol despre Nietzsche (cf. 1977), Foucault revine la metafora *chipului*, pentru a o utiliza într-o pledoarie istoristă. Pornind de la o observaţie a lui Nietzsche din *Voinţa de putere*, după care comentariul istoric este suprasaturat de o concepţie universalistă, prin care, lipsit de partizanate şi pasiuni personale, istoricul ar traduce „adevărul" istoriei, Foucault sancţionează „anonimitatea fără chip" (1977:158) în care interpretul se complace. Vocabularul teoreticianului ajunge aproape intimist, cînd acesta se referă la înlăturarea demagogică de către interpreţi a „obstacolului pasiunii lor", sub scuza „obiectivităţii, a acurateţii datelor şi a permanenţei trecutului" (162). Subversiunea istoriei lasă aici loc pledoariei pentru un chip personal, ceea ce trebuie însă interpretat ca o pledoarie *anti-universalistă*, şi nu ca una personalistă.

Oroarea filosofului faţă de orice idee de intenţionalitate, de mesaj auctorial conştient sau inconştient este doar un reflex al dispreţului mai profund pe care i-l inspiră orice idee de mărturisire, de confesiune. Nu numai cunoscuţii lui Foucault susţin că filosoful trăia cît se poate de concret oroarea de „subiectivare", ci acelaşi lucru îl afirmă o analiză a discursului confesiv precum aceea din *Istoria sexualităţii*, unde naşterea omului ca „animal mărturisitor" în secolul al XVIII-lea este legată de iniţierea unui sistem de practici coercitive care „incită la discurs", care obligă la confesiune. În finalul primului capitol din *Arheologia cunoaşterii* – cea mai tehnicistă carte a lui Foucault – actul de a scrie este văzut ca o modalitate de a scăpa, printr-un efect de *flou*, din focalizarea precisă a întrebărilor, pentru a propune privirii critice în căutare de reprezentare o absenţă: „nu, nu sînt acolo unde mă pîndiţi, ci aici, de unde vă privesc rîzînd".

Privirea care subiectivează trebuie mereu ecranată, eludată prin mijloace care să înlocuiască prezenţa cu o succesiune de alunecări ale acesteia, de „ieşiri" centrifuge, deviante: „credeţi cumva că m-aş încăpăţîna, cu capul plecat, să o fac [să scriu – n.m., M.U.] dacă n-aş pregăti, cu o mînă un pic cam febrilă, labirintul în care să mă aventurez, în care să-mi deplasez discursul, deschizîndu-i subterane, afundîndu-l departe de el însuşi, aflîndu-i culmi suspendate care să-i rezume şi deformeze parcursul, labirintul în care să mă pierd pentru a reapărea, în sfîrşit, dinaintea unor ochi pe care nu va mai trebui să-i reîntîlnesc apoi niciodată?" (1999:24).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Tezeu din labirintul scrisului lui Foucault îşi doreşte captivitatea ca unică raţiune de a fi şi priveşte strădaniile explicative ale Ariadnei ca pe un atac intruziv. Numai că în cele din urmă, chiar din insistenţa cu care face vizibilă opoziţia la subiectivare, chiar din aburii acestor desubiectivări şi destrupări ocolitoare se ridică, totuşi, un chip, o figură proteică ("nu mă întrebaţi cine sînt şi nu-mi cereţi să rămîn acelaşi"), aproape barocă, o figură a absenţei care scrie „pentru a nu mai avea chip", fără să realizeze că tocmai acesta este chipul său, pe care-l dispreţuieşte: chipul care se şterge.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

III.5. Dicţionar minimal al auctorialităţii

Ideea dispariţiei autorului suferă de un deficit de argument: cum poţi susţine moartea creatorului de text, de operă, cînd textele şi operele continuă să apară, scrise de cineva, şi, în plus, cînd interviurile cu creatorii lor ni-i arată – dacă nu optimişti – cel puţin bine sănătoşi şi cît se poate de vii? Vulgarizez tocmai pentru a accentua amploarea deficitului amintit şi, în acelaşi timp, pentru a-mi justifica propria insistenţă. Impactul cultural şi valoarea de reprezentativitate a celor două texte analizate (*Moartea autorului*, de Roland Barthes şi *Ce este autorul?*, de Michel Foucault) sînt majore. Indiferent cîtă energie investesc în suspendarea prezenţei autorului, ele tematizează o serie de termeni care au devenit, în ultimele trei decenii, locuri comune ale dezbaterii pe acest subiect. Problematica autorului şi, implicit, a subiectului, coagulează în această perioadă în jurul cîtorva *termeni-cheie:* responsabilitate, delegitimare, semnătură, biografie, atribuire, moartea şi întoarcerea autorului etc. Următoarele subcapitole sînt preocupate de definirea şi analizarea acestei constelaţii terminologice.

III.5.A. RESPONSABILITATE: ETICA AUCTORIALITĂŢII

Problema responsabilităţii auctoriale priveşte conceptualizări diferite: ea poate viza relaţia eu scriptic-eu biografic, relaţia cu posteritatea, poate trimite la fidelitatea faţă de primatul autenticităţii sau la responsabilităţile juridice şi legislative care decurg din transformarea statutului auctorial într-o realitate social legiferată, într-o meserie. Preocupat de „întoarcerea autorului", Simion nu urmăreşte, de pildă, o pledoarie pro-biografistă, ci „relaţia dintre operă şi creatorul care se descoperă pe sine pe măsură ce scrie", opera devenind aici, „de la un anumit grad al valorii estetice", o producătoare de instanţă auctorială.

Blamul biografic

Analiza criticului român nu poate fi folosită în analogie cu discuţia foucaultiană despre autor, chiar dacă iniţial îşi fixează şi ea un set de întrebări

fundamentale: „În ce termeni trebuie să gîndim azi responsabilitatea omului care scrie faţă de omul care trăieşte şi, în mod indiscutabil, responsabilitatea celui din urmă faţă de cel dintîi? Cît de liber este autorul faţă de opera pe care a adus-o pe lume şi căreia i-a dat drumul în lume? Dar cît de autonomă, independentă este opera faţă de creatorul ei în această primejdioasă cursă spre eternitate?" (Simion 1981:6) şi, nu în ultimul rînd, „cine vorbeşte, atunci, într-o carte?" (127), adică tocmai „ce este autorul?".

În vreme ce, pentru Foucault, pînă la urmă nu are nici o importanţă să răspundem la obositoarea repetiţie privitoare la „cine vorbeşte" (noile întrebări necesare avînd termeni definiţi funcţional[79]), pentru Simion termenii examinării raportului autor-operă sînt de ordin etic (motivaţi de o relaţie de interdependenţă activ-productivă, autorul şi opera producîndu-se reciproc), iar responsabilitatea auctorială nu numai că nu se suspendă, ci devine o problemă morală.

Tot la o responsabilitate morală se referă şi Richard Rorty (1988) cînd pune în discuţie compromisurile şi partizanatele fasciste ale lui Heidegger[80]. „Episodul nazist" lung de un an a fost completat de un interviu acordat în 1969, în care, departe de a face referiri penitente la Holocaust, Heidegger a găsit de cuviinţă să adopte poza unui martir hărţuit de birocraţii naziştii. Concluziile lui Rorty sînt însă foarte departe de accentele cu care Simion particularizează etic, restrictiv, responsabilitatea „celui care scrie" faţă de opera pe care o trimite în lume. „De ce trebuie să ne pese că Heidegger a fost un egocentrist care se înşela pe sine?" se întreabă Rorty, devoalînd în continuare mirajul pe care îl reprezintă conceperea autorului ca figură completă, unitară: „cu toate acestea, chiar dacă acceptăm faptul că talentul filosofic şi caracterul moral se dezvoltă independent unul de celălalt, este *tentant* (s.m.) să credem că putem clasifica filosofiile referindu-ne la mesajul moral sau politic pe care îl comunică. Mulţi cred că există ceva intrinsec

BCU Cluj / Central University Library Cluj

79 „Care sînt modurile de existenţă ale acestui discurs? De unde vine; cum este pus în circulaţie; cine îl controlează? Ce poziţii sînt determinate pentru posibilii subiecţi? Cine poate umple diferitele funcţii ale subiectului?"

80 Înscris la naziştii în 1 mai 1933, Heidegger se luptă „ca un tigru să devină filosoful oficial, conducătorul intelectual al mişcării Naţionalist Socialiste" în numele întoarcerii la Fiinţa uitată din cauza creştinismului şi a ştiinţei moderne, adresîndu-i chiar, în acelaşi an fatidic, un omagiu lui Hitler însuşi.

fascist în gîndirea lui Nietzsche şi a lui Heidegger, suspicionîndu-i pe Derrida şi Foucault doar pentru că le datorează atît de mult acestor figuri anterioare."

Eroarea simplificării unei gîndiri filosofice la o singură atitudine (politică sau morală) reprezintă, ne avertizează filosoful american, o reducţie la fel de gravă ca aceea pe care o practică critica biografistă. Mai complicată este problema autorilor al căror pact colaboraţionist a afectat producţia culturală naţională, cum atrage atenţia Monica Lovinescu într-un interviu (Lovinescu 2003) despre trădările scriitorilor români: „Trădarea intelectualilor ţine de prostituţia asupra cuvîntului. Nu poţi scrie cu aceeaşi mînă capodopere şi mizerii. Cei care au servit regimul comunist de ce nu regretă acest lucru? A despărţi omul de operă este o metodă cel puţin dubioasă. N-am văzut pînă acum opere crescînd singure. Legătura om-operă este esenţială. Eu m-am ridicat împotriva a trei scriitori (Arghezi, Călinescu, Sadoveanu) care s-au pus în slujba regimului totalitar, au acceptat jocul ocupării ţării de către armata roşie sub numele de democraţie populară, a fost ceea ce s-a numit trădarea intelectualilor. Aceste trei mari figuri ale literaturii române au pledat pentru adeziunea maselor la noua democraţie. Cînd am spus aceste lucruri, în 1990-1991, am fost tratată ca un om al răzoiului rece. O parte din intelectualii români de azi nu doresc schimbarea ierarhiilor."

BCU Cluj / Central University Library Cluj

La ce tip de reponsabilitate se gîndeşte aici Monica Lovinescu? Care sînt contururile exacte ale exerciţiului penitent şi ale eticii asumării pe care o propune? Să luăm unul dintre exemplele pe care scriitoarea le sugerează. Cum arată, de fapt, opera blamabilă a lui Sadoveanu şi pînă unde duce acesta compromisul?

"Prima recoltă a noii metode, realismul socialist"

În aceşti termeni numeşte Mihai Gafiţa, în prefaţa la volumul XVII (din 1959) din *Opere*-le lui Sadoveanu, „trilogia" alcătuită din *Mitrea Cocor, Nada Florilor* şi *Clonţ de fier*. De altfel, respectiva prefaţă este cît se poate de relevantă prin felul în care se întoarce împotriva propriilor demonstraţii „inocente" şi prin descrierea traiectoriei realist socialiste sadoveniene. Aflăm astfel că, după „prefacerea" de după 23 august 1944, Sadoveanu semnează „una din (sic!) cele mai elocvente şi patetice adeziuni a (sic!) unui intelectual faţă de noul regim, faţă de partid, faţă de noul drum al poporului său" (1959:5),

devenind prin această semnătură „cel dintîi din generaţia vîrstnică" (atît în ordine temporală, cît şi axiologică). Cum se ajunge aici? Gafiţa descrie fără să vrea paşii unei adeziuni cultice. În '44-'45, Sadoveanu stabileşte contactul: descoperă „forţele noi ale istoriei" (6), mărginindu-se deocamdată la o adeziune interioară ("cu tot sufletul şi cu toată puterea sa creatoare"), apoi, pînă prin 1948, are loc exerciţiul de credinţă: „întinsă publicistică, [...] polemici cu adversari ideologici şi cu întregul trecut, călătorind prin ţară şi în Uniunea Sovietică şi îndeplinind o operă de activist, de propagandist, în cel mai adevărat şi mai bun sens al cuvîntului" (7).

Apare acum şi primul semn al unei posibile „rătăciri" rapid depăşite – pas obligatoriu al oricărei adeziuni respectabile: scriind *Păuna Mică*, romanul din 1948, Sadoveanu este prins încă în „neclarităţi şi confuzii", fapt pentru care decide el însuşi să nu includă acest roman în „recolta" pe care o oferă cititorului nou din lumea nouă. *Opere*-le vor include acest roman abia în volumul XXI (din 1970). În sfîrşit, cu *Mitrea Cocor* el ajunge la recunoaştere: nu numai că dă naştere „primului erou pozitiv al literaturii noastre de după eliberare" (8), ci primeşte pentru acelaşi roman „Premiul de Stat" şi „Medalia de aur a păcii".

BCU Cluj / Central University Library Cluj

O altfel de responsabilitate

Obiecţia Monicăi Lovinescu este precis ţintită: ea vizează o reconsiderare a legăturii om-operă ca semn al responsabilităţii impuse de relaţia auctorială. Nu spre biografism se întoarce Monica Lovinescu, ci spre imaginarea statutului de autor ca afirmaţie etică. Implicaţia ei vizează cel puţin două paliere: la nivelul definiţiei, fantasma autorului este aceea a unei entităţi compacte, unitare, non-contradictorie ("nu poţi scrie cu aceeaşi mînă capodopere şi mizerii"). O dată ce a fost astfel conceptualizat, autorul este transformat în figură exponenţială, atrăgînd, prin compromisurile pe care le semnează personal, o semnificaţie colectivă, simbolică (desigur, în situaţia României de la ora respectivă, nimeni nu poate nega că lumea privea într-adevăr spre intelectuali ca spre o clasă reprezentativă, dar, pe de altă parte, logica acestei responsabilizări exterioare este iluministă, configurînd un autor-bard, care le vorbeşte maselor, le „dă glas" şi le educă, sau în cel mai bun caz deterministă, ca la Goldmann sau Gyorgy Lukacs, care îşi fundamentează so-

ciologia tocmai pe ideea că în autor se exprimă de fapt o întreagă comunitate socială, cu strategiile ei aferente.)

Să nu uităm însă că Monica Lovinescu vorbeşte aici despre nişte autori canonizaţi fără biografie, respectiv cu biografii cenzurate, epurate de colaboraţionism. Or, cu această precizare, observaţia depăşeşte cadrul regional: literatura pare să încerce o ciudată sfioşenie atunci cînd este să vorbească despre „păcatele" morţilor ei (autori), indiferent de epocă şi cultură, deoarece reflexul de a configura unitar şi non-contradictoriu un acelaşi autor este cvasigeneral. Cu alte cuvinte, eroarea de a acuza opera pentru căderile biografiei este mai întotdeauna contrabalansată de eroarea de a rescrie biografia pe măsura operei, de a o reinventa ficţional (eroare mult mai uşor de impus în cazurile cînd autorul istoric este greu de recuperat datorită absenţei documentelor – v. cazul autorilor antici). Ceea ce nu reţine pasajul analizat din interviul Monicăi Lovinescu, dar o reţin, de fapt, cărţile ei, este faptul că asemenea cazuri „ilustre" de colaboraţionism nu sînt decît debutul unui şir de nefaste repercusiuni, ducînd la restructurarea procedurilor şi tehnicilor de cenzură şi, în cele din urmă, la orweliene „teze" îndreptate asupra întregii producţii culturale – moment în care responsabilitatea personală devine colectivă prin alte mecanisme decît cele ale designării simbolice.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

A crea monştri vs. a crea autentic

Mihail Bulgakov emblematizează ideea responsabilităţii auctoriale în *Ouăle fatale,* un text aproape esopic în transparenţa cu care îşi expune cheia (un fel *Jurassic Park* al literaturii). Un cercetător interesat de fenomenul producerii vieţii în condiţii de laborator experimentează această facultate demiurgică pînă cînd, prea îmbătat de puterea nou-dobîndită, scapă experimentul de sub orice control, ducînd la o inversare de roluri: din victime ale experimentului, ouăle devin surse ale apocalipsei, omorîndu-şi demiurgul. Fantasma creaţiei care se răzvrăteşte împotriva creatorului –intrinsecă oricărui act de creaţie – se află la baza ideii că omul şi opera trebuie să se supună aceluiaşi comportament. Pe de altă parte, însă, cred că acest text al lui Bulgakov adaugă nuanţa absolut necesară: creaţia este un act de răspundere, dar responsabilitatea autorului trebuie căutată în interiorul creaţiei, şi nu în afara ei.

Autorul este răspunzător pentru măsura în care opera sa conţine monştri adevăraţi sau chiar şi numai ouăle lor, şi nu pentru nobleţea sau meschinăria cu care îşi desăvîrşeşte opera existenţială, ori pentru coerenţa dintre viaţă şi operă. Faptul că există cazuri în care opera se lasă marcată de ideologia existenţei este deja cu totul altceva (am încercat să desfac mai sus cîteva din firele respectivei ţesături), iar credinţa mea este că posteritatea culturală blamează oricum acest tip de reflectare, datînd-o istoric.

Despre o altfel de responsabilizare vorbeşte Liviu Petrescu, teoretician care propune, în analiza „vîrstelor romanului" (pe urma lui Wayne C. Booth, din *The Rhetoric of Fiction* – 1961), să vedem în autorul modern un autor obedient faţă de trei reguli fundamentale: a „impasibilităţii", a „neutralităţii faţă de toate valorile" şi a „imparţialităţii"[81]. Eroarea de a lectura la fel cărţile şi realitatea a fost semnalată şi amendată de nenumărate ori, cea mai subtilă şi mai relevantă rămînînd însă cea implicită în povestea lui Don Quijote.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Don Quijote faţă cu Mitrea Cocor

În a doua parte a romanului lui Cervantes, Don Quijote devine receptorul propriei sale poveşti, pentru că află că s-a scris cartea istoriilor sale. Deloc măgulit de statutul său de personaj (care i-ar fi asigurat încă o legătură cu modelul pe care îl urmează, acela al cavalerului medieval), Don Quijote priveşte cu mare suspiciune transformarea aventurilor sale în operă. Prima sa pretenţie la adresa presupusului autor are în vedere responsabilitatea acestuia

---

81 Toate cele trei teze se supun marelui mit al primului modernism, respectiv mitului adevărului. Un autor detaşat de personajele şi evenimentele pe care le relatează este, în acelaşi timp, un autor profund ancorat în textul său printr-o responsabilitate morală, prin poziţia faţă de autenticitate şi adevăr. Cu alte cuvinte, „fără a fi subiectiv, cel cunoscător rămîne deci unul prin excelenţă activ" (Petrescu 1996:29). Figurile autorului intră într-o galerie deosebit de unitară sub raport imagistic: la Zola întîlnim scriitorul-grefier, la Balzac el este „savantul", „secretarul" realităţii, Champfleury afirmă un romancier-stenograf, iar Flaubert visează la o reprezentare de „precizia ştiinţei" (30-32). Cu alte cuvinte, conchide Petrescu acest capitol, himera favorită a modernismului timpuriu este „naraţiunea non-ficţională", „anti-romanul" (35). Fără să o discute, criticul referă aici la o altfel de responsabilitate morală, aceea faţă de autenticitate. Avem de a face cu o nouă reducţie: literatura şi realitatea (fie ea una „obiectivă", ca la Balzac, sau una „subiectivă", ca la Gide) îşi corespund într-o relaţie bijectivă, de unu la unu.

faţă de „cele întîmplate cu adevărat". Fără să-şi pună vreo clipă problema în termeni axiologici sau estetici, fără să se întrebe dacă povestea lui este o carte „bună" sau una „proastă", el mărturiseşte de fapt esenţa marii sale credinţe în literatură. Această esenţă constă într-o inabilitate funciară: aceea de a percepe literatura ca *semn ficţional*, ca „gratuitate" ori „convenţie" în raport cu realul, respectiv, cu un termen consacrat în teoria literară, inabilitatea de a intra în pactul ficţional. Cît timp se întreabă asupra valorii de adevăr a cărţii în care a devenit personaj, Don Quijote nu îi recunoaşte acesteia statutul de ficţiune, după cum nu îi recunoaşte puterea de a întrupa o lume posibilă, cu statut referenţial pentru propriu-i destin. În acest mod, cavalerul îşi apără, de fapt, realitatea, pe care ar pierde-o de îndată ce ar admite că, fără cartea care-i povesteşte istoriile, nu ar exista nici un fel de Don Quijote. Nu este vorba doar de reticenţa personajului de a-şi recunoaşte isprăvile ridicole, ci de faptul că afirmarea caracterului ficţional al respectivei cărţi ar însemna ştergerea absolută a oricărui referent don quijotesc din lumea „reală" în care cavalerul se ştie trăind. Iată cum suspiciunea dă măsura majoră a credinţei sale tocmai în realitate, şi nu în ficţiunea pe care o pune mereu în practică „de parcă" ar fi reală.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Două libertăţi sînt puse aici în lumină: libertatea de a deveni personaj şi aceea de a deveni cititor. Din fericire sînt două libertăţi accesibile astăzi. Ce se întîmplă însă cînd una dintre cele două libertăţi devine obligaţie? Citite astăzi, *Mitrea Cocor* sau *Păuna Mică* mi se par benigne: ideologia a devenit desuetă, propagandismul stîrneşte zîmbete, realizarea estetică este datată. Marea problemă pe care o pun însă aceste romane (ca şi toate scrierile realismului socialist) este aceea că au fost transformate în canon obligatoriu. Că au devenit *doctrină*. Cele două romane seamănă între ele pînă într-atît, încît este foarte posibil ca în *Mitrea Cocor* Sadoveanu să nu fi făcut altceva decît să radicalizeze – foarte probabil la cerere – ceea ce începuse cu *Păuna Mică*. Diferenţele de particularizare epică pot fi trecute cu vederea: *Păuna Mică* pare să aibă la bază, ne-o spune autorul, o poveste reală, întîmplată în momentul împroprietăririi interbelice. Mlaştina de la capătul satului Păuna este transformată, prin efortul colectiv al unor „oameni ocupaţi cu necazurile" şi al unor foşti puşcăriaşi făcuţi „tovarăşi la parte", într-un rai pămîntesc pentru care sătenii cei „vechi" (adică păstrătorii tradiţiei) îi invidiază pozitiv pe noii proprietari. În *Mitrea Cocor* – început ca un *Bildungsroman* avînd în centru un

orfan revoltat şi sfîrşit tot ca un roman al colectivităţii segregate în „noi" şi „vechi" – momentul istoric permite introducerea în scenă a personajului omniprezent al realismului socialist: comunistul erou, care se autoeducă, se călește prin luptă (fizică şi psihică) sau/şi detenţie. Spre deosebire de Don Quijote (eroul anti-erou), Mitrea Cocor nu ştie că a devenit personaj de roman. El este *sigur* de asta, după cum este sigur că face parte dintr-o carte „adevărată".

Propagandă contra literatură

Nu pot decît să-mi închipui cît de uimit trebuie să fi fost Sadoveanu în 1948 de faptul că *Păuna Mică* nu s-a ridicat la nivelul aşteptărilor propagandiştilor comunişti. La urma urmei, romanul e un inventar cvasicomplet de ingrediente de succes ideologic: are utopia colectivă pusă în practică de săraci, are căutarea şi înfăptuirea dreptăţii, are întoarcerea împotriva legilor tradiţiei (oamenii „muncesc şi-n zilele de sărbătoare", tinerele nu mai respectă protocolul tradiţional al relaţiei erotice, preotul e ridiculizat de doctor etc.). Pornesc, desigur de la presupoziţia că Sadoveanu însuşi a scris aceste romane, deşi circulă ideea după care nu ar fi făcut decît să-şi aşeze semnătura pe nişte texte gata fabricate. De vreme ce mă ocup însă, aici, de „responsabilitatea" auctorială, posibilitatea de a citi drept „sadoveniene" nişte romane care nu îi aparţin de fapt, este neimportantă în raport cu greutatea semnăturii. Ce îi „lipseşte" romanului pentru a fi pe placul ideologilor zilei se vede abia în *Mitrea Cocor*, unde graba autorului de a se conforma este evidentă cînd ignoră experienţa estetică incontestabilă dedîndu-se la „gafa" de a introduce brutal, din primele rînduri, teza: „boierii adună bogăţii, noi trăim în strîmtoare şi putrezim în sărăcie" (169).

Ceea ce se întîmplă în *Păuna Mică* poate fi confundat cu un exerciţiu gratuit de estetizare a transformării lumii prin efort personal şi colectiv (cum mai întîlnim la Slavici, Agârbiceanu sau Rebreanu), însă ambiguităţile nu îşi au locul în *Mitrea Cocor*. Protagonistul este *unbreakable* (dintre toţi pruncii mamei sale, supravieţuieşte tuturor accidentelor, bolilor, penuriei, iar ulterior scapă tuturor manevrelor morarului Ghiţă, care îl doreşte mort), este autodidact, erou în război şi irezistil pentru iubita lui, Nastasia, care îi naşte ilegitim pruncul, se întoarce în sat mînat nu de „durerea de dragoste", ci de „un interes al obştei" (351), ca lider comunist. Prin vocea lui sau a autorului ni se

BCU Cluj / Central University Library Cluj

aminteşte în bună tradiţie tezistă că urmează „să vină cu adevărat o vreme să-şi săreze şi robii inimile pentru toate răutăţile ce stau asupra lor" (214). Pînă aici, totul este aproape suportabil. De acum începe, însă, coşmarul: ajuns în contact cu modelul sovietic, Mitrea îi observă funcţionarea de Falanster şi imaginează aplicarea lui la Malu Surpat: „acuma văzui adevărul, că muncitori ca alde noi trăiesc fără boieri. Au fost şi aici stăpîni [...], dar revoluţia poporului i-a duruit.[...] Asemenea faptă, nu vorbă, va fi şi la noi şi sărmanii [...] vor intra în pămînturile oprite." (267).

În vreme ce nemţilor li se rezervă registrul subuman (ei sînt „lăcuste", „cîini", „lupi", „iepuri"), ofiţerii sovietici par rupţi din iconostase: „politicos", „cu zîmbet blînd", „fără uniformă cu gradaţii", cu „glas ca o muzică". Şocul propagandist se aplică în două lovituri: întîi este negată axiologia anterioară, în cazul de faţă printr-o întreagă serie de mesaje anti-creştine: ura devine recomandabilă, copilul născut dintr-o legătură nelegitimă devine un fel de posibil Mesia al vremurilor noi, fiind „răscumpărat" „de legea cea nouă", de Paşte comunistul nu merge la biserică alături de cei „vechi", ci la ogorul cu grîul slab răsărit. Perversiunea textului este cu atît mai acută, cu cît apelează la reflexele unei gîndiri tradiţionale (i.e. creştine) pentru a o resemantiza cu vulgaritate. Lovitura de graţie este însă afirmativă, de construcţie: capitolele 19-21 ating un apogeu doctrinar greu de imaginat: „Lumea nouă se foloseşte de tractoare, de aeroplane, de electricitate; pămîntuirile pustii rodesc sub puterea irigaţiei, priveliştile se prefac prin iscusinţa inginerilor; plantele folositoare înlocuiesc spinăriile, malştinile seacă, păduri apar unde erau nisipuri. [...] Alcătuirea veche să fie în întregime răsumată. Statul socialist nu va întîrzia să puie la îndemîna foştilor robi toate puterile ştiinţei, aşa încît unde au fost cîndva noroaie şi cocioabe, să apară şosele şi case luminate electric [...] Desfacerea de trecut, ieşirea într-un veac nou al lumii." (364-365).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Pubela istoriei

Frazele de mai sus nu fac parte dintr-un abecedar din anii '50, ci dintr-un roman al lui Mihail Sadoveanu: astfel reformulată, concluzia implicită a lecturii lui *Mitrea Cocor* nu întîrzie să îl condamne pe autor în numele responsabilităţii auctoriale. Semnînd asemenea fraze, Sadoveanu şi-a cîştigat,

cred, dreptul de a nu fi configurat unitar, ca „unul dintre cei mai mari scriitori români", dreptul de a avea căderi personale şi de a avea opţiuni personale ignobile, însă prin acelaşi act, Sadoveanu ca artist s-a condamnat singur. Monica Lovinescu are infinit mai multe motive decît oricare dintre cei născuţi după 1970 de a purcede la un proces al scriitorilor români colaboraţionişti. Foarte probabil, un asemenea proces ar avea importante semnificaţii istorice. Strict personal, însă, îmi ajunge să constat cum scrierile de tipul celor amintite mai sus îşi semnează singure decesul: condamnînd literatura să se conformeze capriciilor sinistre ale istoriei, aceste romane se condamnă astăzi la uitare. Vrăjitoarele pot fi arse pe rug sau pot fi uitate – şi într-un caz, şi în celălalt, îşi găsesc sfîrşitul firesc.

Spaţiul românesc deţine material suficient pentru o vînătoare de vrăjitoare (a cărei modă a scăzut, totuşi, din 1989 încoace). O bună parte din publicistica anului 1990 este populată de incriminări şi dezvinovăţiri ale unor personalităţi pe cît de diferite, pe atît de inegale valoric. Situaţia este diferită de cea descrisă de Rorty, datorită, în mare măsură, faptului că istoria literară mistificată de ideologia comunistă a devenit ea însăşi un *hiperreal*, hiperrealul realismului socialist, care se cere redimensionat după contururi conforme realităţii evoluţiilor culturale. Cu toate acestea, nu cred că foloseşte nimănui să ne întoarcem la conceperea unui autor cu prestanţă cvasi-teologală, ca în Antichitate, unde artistul este „posedat" de inspiraţie. Păstrarea ataşamentului faţă de ideea unui model moral al autorului (în afara cazurilor în care, după cum am văzut, aceasta are efecte colective) mi se pare la fel de periculoasă ca însuşi colaboraţionismul, prin trimiterea la o formă deloc permisivă de autoritate. Cerîndu-i-se un gir moral, autorului i se cere de fapt o anevoioasă poză unitară, lipsită de conflicte, o alegere supraumană a aerului rarefiat al exemplarităţii etice.

PCG Cluj - Central University Library Cluj

Soluţia este, încă o dată, redimensionarea canonului estetic (cu completarea zonelor albe ale biografiilor colaboraţioniste) şi o concepere plurală şi „democratică" a figurii autorului (ca să nu mai pun în discuţie conceperea lui „ficţională", pe care o găsesc mai importantă decît toate). În cadrul foarte larg şi viu colorat al umanităţii contemporane, momentul în care autorul încetează să mai fie o instanţă fundamental pozitivă ori fundamental blamabilă este şi momentul în care semnătura autorului îşi capătă adevărata dimensiune (precum şi caracteristicile subiective, respectiv umane).

III.5.B. MOARTEA OMULUI: ONTOLOGIA AUCTORIALITĂŢII

Revenirea unei gîndiri a fundamentului ontologic?

Michel Foucault utilizează termeni radicalizaţi în *Cuvintele şi lucrurile.* Analizînd termenii filosofiei moderne, Foucault semnalează o mişcare înşelătoare: discursul filosofiei are un efect invers decît mesajul pe care îl proferează. Preocuparea plină de patos a filosofiei pentru definirea omului „ca fiinţă vie, ca individ care munceşte şi ca subiect vorbitor, nu reprezintă decît pentru sufletele duioase restaurarea unel domnii a omului", constituind de fapt un Pliu, „o dublare empirico-critică prin intermediul căreia se încearcă evidenţierea unui om al naturii, al schimbului şi al discursului, ca fundament al propriei sale finitudini" (1996: 399-400).

Moartea omului nu este, însă, o „lacună ce se cere umplută", deşi este un „vid" care prilejuieşte „de-plierea" spaţiului în care gîndirea a redevenit cu putinţă. Implicaţia lui Foucault este redirecţionarea gîndirii în sens non-antropologic, după asumarea marelui vid şi a marelui „somn antropologic", nemaiîncercînd în van resuscitarea omului mort, ci regîndindu-şi categoriile pentru a putea funcţiona în continuare. *Cuvintele şi lucrurile* nu merge pînă la a afirma moartea sensului, ci pretinde (în consonanţă cu regîndirea funcţională a autorului din *Ce este autorul*) o rescriere terminologică[82]. Se cere reţinut faptul că, la fel cum, la Nietzsche, moartea omului este provocată de naşterea supra-omului (adică opţiunea pentru o entitate fără determinări subiective face subiectul derizoriu), fără ca omul să devină invizibil filosofic, tot aşa, nici la Foucault nu avem de a face cu o „moarte" absolută, ci mai degrabă cu opţiunea pentru re-funcţionalizarea discursului şi a gîndirii filosofice prin renunţarea la termenii restrictivi şi „periculoşi" ai antropologiei şi ai metafizicii. Pa-

BCU Cluj / Central University Library Cluj

82 „Tuturor acelora care mai vor, încă, să vorbească despre om, despre domnia şi despre emanciparea lui, tuturor acelora care mai pun întrebări cu privire la esenţa omului tuturor acelora care vor să pornească de la om pentru a accede la adevăr, tuturor acelora care, dimpotrivă, reduc orice cunoaştere la adevărurile proprii omului însuşi, tuturor acelora ce refuză să formalizeze fără a şi antropologiza, care nu vor să mitologizeze fără a demistifica, care nu vor să gîndească fără a gîndi imediat că acela care gîndeşte este omul, tuturor acestor forme de reflecţie deviată şi deformată nu putem să le opunem decît un rîs filosofic, adică, în mare măsură, tăcut." (Foucault 1996:401).

sajul merită pus în discuţie mai ales în contextul mult vehiculatei instaurări a unui nou-umanism, nou-antropocentrism etc. Departe de a fi o achiziţie pozitivă, „antropologizarea" reprezintă la Foucault o ameninţare la adresa „ştiinţelor umane", mereu secunde şi derivate din cauză că se află într-o configuraţie epistemologică de prea mare complexitate. Uşurinţa cu care este salutată eliberarea omului de sine însuşi (prin conştientizarea locului său excentric în economia creaţiei şi în dialectica vieţii) îşi primeşte amendamentul din cauză că transformă „ştiinţele umane" în „intermediari periculoşi în spaţiul cunoaşterii", chiar dacă tocmai aceasta este poziţia din care decurge statutul lor special. Dez-antropologizarea cunoaşterii pare să pună mult mai multe probleme în spaţiul american decît în Europa, ea reprezentînd o alternativă invalidă pentru Statele Unite[83].

Voi anticipa aici printr-un singur exemplu rezistenţa culturii americane la ideea desubiectivării cunoaşterii, respectiv a ieşirii autorului şi istoriei din interesul investigaţiei culturale (este o discuţie pe care intenţionez să o dezvolt mai spre sfîrşitul cărţii). Unul dintre cei mai avizaţi partizani ai deconstrucţiei în anii '80, Christopher Norris, scrie în anii '90 un text paradoxal (dar programatic) căruia europenii ar înclina să-i răspundă cel mult cu un zîmbet condescendent. Punctul său de plecare este faptul că poststructuralismul a făcut posibilă absolutizarea refuzului oricărui discurs despre adevăr. După ce Saussure a descris limbajul ca un sistem „fără termeni pozitivi", după ce metafizica a ieşit din discuţie pentru că este logocentrică, după ce, în fine, Foucault a demontat orice idee de cunoaştere ca produs al unui discurs al puterii, Norris „riscă" să afirme: „trebuie să ne îngrijorăm dacă o mişcare de idei ajunge să se rupă într-o aût de mare măsură de standardele şi de valorile – ca să nu spun de bunul simţ al – dezbaterii argumentative. Trebuie să fim încă şi mai îngrijoraţi dacă adepţii acesteia îşi fac un obicei din denunţarea vechilor idei 'răsuflate' (iluministe) de adevăr, raţiune, critică etc., în vreme ce şi le plasează pe ale lor dincolo de orice critică sau contra-argument. [...] Dacă asemenea argumente sînt valabile, atunci trebuie să fie cel puţin o pretenţie de adevăr care să nu se supună regulii generale

BCU Cluj / Central University Library Cluj

83 „Modernitatea debutează cu ideea incredibilă şi, în cele din urmă, imposibil de utilizat, a unei fiinţe care este suverană tocmai pentru că a fost transformată în sclav" (Dreyfus şi Rabinow 1982:30).

(relativiste), adică afirmației că 'toate adevărurile sînt relative' sau că, încă o dată, toate argumentele se reduc în cele din urmă la chestiunea unei propoziții consensuale. În cazul poststructuralismului, adevărurile care se bucură de acest statut privilegiat sînt cele care au de a face cu limbajul (sau 'discursul') ca orizont ultim al inteligibilului. Astfel, nu putem decît să acceptăm, sub amenințarea de a fi excluși din aripa drept-gînditorilor – că limbajul este o rețea de semne diferențiale [...], că realitatea este un 'construct' al unui joc de limbaj sau al altuia. [...] Așa grăit-a Saussure și mereu aceleași cîteva pasaje talismanice sînt citate pe post de garanție scripturistică" (Norris 1995:6).

În Europa poststructuralistă, o astfel de poziție este aproape imposibil de întreținut fără reproșul de bigotism tradiționalist-umanist. Iată că ea are o cu totul altă forță în America aceleiași perioade. Principalul reproș pe care scena americană (din care textul lui Norris decupează o mostră absolut reprezentativă) îl face filosofiei care s-a despărțit de subiect este transformarea ei într-un instrument inutil. Pragmatiști prin structură, americanii par să își piardă interesul sau să amendeze orice formă de teorie care nu mai slujește nimănui, cu atît mai puțin imaginării omului în lume. *Cui îi folosește?* De la aceeași întrebare simplă pornește și Gerald Graff (cf. 1986) constatînd cum literatura tăcerii este motivată de intervenția poststructuralistă asupra artei postmoderne, de desființarea literaturii și consecutiv, a hermeneuticii. La fel de profetic în ton ca și Norris, el își pune speranțele într-o alternativă la acest tip de postmodernism, care să resensibilizeze și să „miște" (în sens emotiv, dar și dinamic) o lume devenită inertă precum „ruinele unei vechi civilizații" (171). Cred că pe această formă de reacție – care întîrzie în Europa sau, atunci cînd apare, este calificată drept conservatoare – se bazează și resuscitarea interesului pentru auctorialitate, atît pentru datele particulare ale biografiei sale (care revine puternic în studiile culturale și de gen, în studiile coloniale și ale tuturor formelor de minorități, sau într-un roman care dizolvă în noul său discurs forme ale autobiografismului etc.), dar și pentru reificarea lui *ficțională*, ca subiect liber și conștient de sine, adică *aware*, deschis către Celălalt, pe care îl percepe ca subiect alternativ.

III.5.c. Semnătură şi biografie: politica auctorialităţii

Doresc să revin aici asupra cîtorva implicaţii ale funcţiei nominale a autorului. Aşezat în relaţie cu numele de pe coperta operei sale, autorul nu poate fi discutat în afara unei componente legiferatoare. Intervine aici un nou tip de responsabilitate, aceea particularizată de constituirea statutului de autor într-o *instituţie* oficială, cu reguli bine stabilite prin termeni juridici. În acest caz, semnătura autorului, aceeaşi care semnează convenţia de paternitate constituită de coperta textului, devine un semn complex, un act de apropriere. Introducerea, în secolul XVIII, a regulamentelor privind drepturile de autor consacră o relaţie „artificială", convenţională, exterioară textului, prin care un eu concret devine responsabil pentru mişcările unui eu construit. A fi scriitor devine a pune în practică particulară o anumită formă de „muncă". În *Cuvintele şi lucrurile*, Foucault se referă la „muncă" (alături de „viaţă" şi „limbaj") ca la una dintre „cvasi-transcendentaliile" lumii moderne. Valorizarea foucaultiană a muncii este, la Petrescu, una politică în sens larg: munca este o activitate productivă în consonanţă cu „specializarea" pe care Alvin Toffler o desemnează drept caracteristica celui de-al doilea val, al erei industriale[84].

Recunoaşterea numelui autorului ca semn al proprietăţii se rezumă, în fapt, la a acorda celui care a scris opera un anumit control asupra operei sale (cu tot arsenalul de mijloace coercitive prin care, devenit proprietar, autorul îi poate trage la răspundere pe aceia care i-ar pune în pericol creaţia). Funcţia nominală nu are însă valoare unică: există cazuri în care numele autorului scapă oricărei forme de control juridic şi refuză, în acelaşi timp, să-şi asume vreun astfel de control (v. heteronimia şi pseudonimia). Ca *pseudonim* sau *heteronim*, numele autorului încetează să mai atragă atenţia asupra controlului pe care l-ar deţine în raportul său de proprietate. În locul unui manifest de responsabilitate, aceste nume sînt titlurile unei derogări de responsabilitate sau ale unor identităţi inventate ca posibilităţi creatoare. De fapt, motivaţia utilizării pseudonimelor (ca formă de acces la o libertate altfel refuzată, chiar la o altă ordine a faptului artistic, alegerea „celuilalt nume" fiind în sine o ope-

---

[84] Pentru o analiză exhaustivă a istoricului „mesrici de scriitor" în România, vezi excelentul volum al lui Liviu Maliţa, *Eu, scriitorul*, Fundaţia Culturală Română, Biblioteca Rerum Transsilvaniae, 1998.

ră de artă) se află în aceeaşi concepţie destul de veche a operei ca unitate solidă care reflectă unitatea şi soliditatea identităţii autorului. Asumarea unei alte identităţi este necesară pentru a marca o fractură în ordinea operei (o condiţie obligatorie fiind, desigur, ca publicul să aibă şi el conştiinţa acestui joc nominal), fapt evident, de pildă, la Fernando Pessoa, care, la adăpostul heteronimilor săi, îşi destructurează opera în fragmente cărora le conferă existenţă auctorială separată, individuală, atît sub raportul mărcilor de stil, cît şi al organizării imaginarului poetic.

Creaţie şi muncă literară

Vorbind despre activitatea literară, sigur că trebuie să detaşăm de la bun început o facultate *tehnică*, ţinînd de un fel de inteligenţă combinatorică, dublată de efort volitiv, de o facultate *creativă*, unde imaginaţia şi intuiţia sînt hotărîtoare, acestea acţionînd în afara teritoriului voinţei. Modernismului timpuriu, reverent faţă de valorile burgheze, îi este caracteristic, în opinia lui Petrescu, un model al muncii bazat nu atît pe creativitate (indispensabilă totuşi procesului), cît pe luciditate şi inteligenţă *tehnică*. Modernismul înalt găseşte formula cu totul nesatisfăcătoare, pentru că impune nişte bariere agresive creativităţii. În consecinţă, optează pentru un model al muncii ghidat după „principiul entuziasmului", interpretat în multe cazuri drept „un principiu al 'extazului' (sau al '*ek-stazei*'), adică al ieşirii artistului din sine însuşi şi al contopirii sale organice cu puterile vitale ale cosmosului" (79). Între coordonatele creaţiei tehnice şi cele ale creativităţii cosmice, munca literară abandonează caracteristicile producţiei (industriale), adoptîndu-le, în modernismul înalt, pe acelea ale extazului (propriu civilizaţiilor arhaice, faţă de care această epocă îşi manifestă apetitul).

Neştiind să scrie decît despre ceea ce îl înconjoară, acest autor modern al începuturilor este lipsit de creativitate şi de orice facultate imaginativă: semnătura lui girează un fel de decupaj istoric, real, în care întîmplarea face ca el să fie aşezat. Pe de altă parte, în celălalt caz, autorul devine un produs de ficţiune, un produs al operei însuşi, el începîndu-şi „munca" printr-un act de ek-staziere. Cel care semnează opera nu este, fireşte acela care şi-a ieşit din sine, ci tocmai acela pe care opera l-a născut, după chipul şi asemănarea ei. Între extrema autorului-scriptor, copiator al vieţii în operă, şi aceea a auto-

rului fictiv, a cărui viaţă nu este decît o *addenda* sau un reflex al operei se întinde cîmpul vast al ipostazierilor auctorialităţii.

Efecte ale ipostazierii auctoriale

Într-un studiu dedicat romanului românesc (1998), Carmen Muşat dedică un întreg capitol „statutului autorului". Punctul de plecare al discuţiei îl constituie şi aici textul lui Barthes despre moartea autorului şi textul lui Foucault despre statutul autorului, pe cercetătoare interesînd-o mai ales măsura în care aceste manifeste sînt sau nu conforme cu estetica postmodernismului. Pentru Carmen Muşat sînt interesant de urmărit efectele pe care dezmembrarea auctorială le produce în plan textual: „atomizarea naraţiunii" şi „dubla orientare a textului către cotidian [...] şi către intertext." (1998:40). În acest context, putem semnala faptul că identificarea eronată a subiectului generic cu subiectul auctorial este cea care îi îndreptăţeşte pe poststructuralişti şi pe adepţii lor să vorbească despre creşterea infinită a spaţiului gol dintre discurs şi subiect, precum şi despre suspendarea, în consecinţă, a pactului auctorial. Autoarea menţionată nu suspendă însă instanţa auctorială (dimpotrivă: ea analizează, cu evidentă simpatie pentru subiectul rizomatic al lui Deleuze, modul în care autorul ca figură şi semnătură se integrează în textul postmodern printr-o serie de strategii textualizante şi prin întreţinerea programatică a confuziei eu auctorial/ eu empiric), ci optează pentru conturarea „polifoniei eului auctorial", adică pentru conceperea unui text-ţesătură, în care proliferarea numerică a naratorilor şi autorilor face imposibilă decelarea unei voci auctoriale. Această a doua referinţă vizează stabilirea unui alt tip de relaţie între „semnătură" şi „biografie", o relaţie recurentă în realizările prozei optzeciste şi nu numai. Scriitorul care se vede pe sine scriind, deci semnînd actul de proprietate textuală (ca la Cărtărescu) sau scriitorul care îşi suplineşte prin scris un handicap existenţial, activînd simultan mai multe virtualităţi, mai multe latenţe lipsite de şansă în viaţa concretă, unde o singură ipostază – deci semnătură – este viabilă (ca la Kundera) sînt variante ale aceleiaşi relaţii.

O asemenea punere în abis a propriului eu scriitor există şi la Roland Barthes care se dedă, în *Roland Barthes par Roland Barthes* unor delicii auto-speculative. Autorul nu se rezumă aici să se privească pe sine ca

BCU Cluj / Central University Library Cluj

existenţă istorică, el ducînd jocul reflexiv pînă la auto-inventarea ficţională. Personajul din *Roland Barthes* este tocmai autorul pe care îl visează Barthes în *Plăcerea scriiturii,* flotant între dorinţă şi juisare, un autor despre care – aflăm – nimeni nu poate afirma că a murit vreodată: „Ca instituţie, autorul este mort: persoana sa civilă, pasională, biografică, a dispărut; deposedată, ea nu mai exercită asupra operei formidabila paternitate pe care istoria literară, învăţămîntul, publicul o însărcinau cu stabilirea şi reînnoirea discursului; dar în text, într-un fel anume, eu îl doresc pe autor: am nevoie de figura lui (care nu este nici reprezentarea lui, nici proiecţia lui) cum are şi el nevoie de a mea." (Barthes 2001:191).

Viaţa de după moarte a autorului: înger sau vîrcolac

Problema semnăturii ridică deci, încă o dată şi în alţi termeni, chestiunea unui alt tip de responsabilitate etică. Vrînd-nevrînd, relaţia dintre operă şi biografie declanşează o interogaţie permanentă care nu vizează atît caracterele intrinseci semnăturii (venite din evaluarea operei pe care semnătura se aşază), cît un anumit fel de discriminare, proprie fiecărei culturi în parte. Nu putem confunda însă o anumită funcţionalitate „primară" a semnăturii de statutul ei juridic. Sean Burke (1994) o defineşte pe prima drept „stabilirea unei structuri de reinvocări (*resummons*) prin care autorul poate fi chemat mereu în textul său" şi care suplineşte într-un fel relaţia pierdută şi ne-mediată pe care cultura orală o stabilea prin prezenţă între vulnerabilitatea textului şi virtuţile protectoare ale autorului. Pe de altă parte, funcţionalitatea juridică a semnăturii este una care priveşte exclusiv relaţia cu posteritatea respectivului text sau, în expresia aceluiaşi Sean Burke, cu „statutul contemporan, respectiv postum" al autorului, fiind o funcţie care îl leagă pe „autorul încă viu" de „autorul mort". Asistăm astfel la instalarea în text, prin actul semnăturii, a singurei forme de responsabilitate pentru care autorul poate fi cercetat. O distincţie interesantă aduce Genette cînd introduce numele autorului între elementele paratextuale care ar constitui deopotrivă o „zonă de tranziţie", dar şi una de „tranzacţie": loc privilegiat al unei pragmatici şi al unei strategii. Genette se referă aici la un efect auctorial introdus prin semnătura autorului în text şi în lectura textului.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Cu adevărat importantă mi se pare însă aşezarea acestui efect în zona unei comunicări intersubiective figuralizate ca „tranzacţie" între intenţii şi realizări, între istoric şi fictiv, între autorul *implicit* (Booth) şi autorul *exterior*. Constelaţia terminologică a „tranzacţiei" şi a „tranzacţionării" va face carieră la *new historicist*-ul Stephen Greenblatt, care imaginează relaţiile istorice la care obligă receptarea literaturii ca pe un fel de „piaţă" nesfîrşită, ca pe o bursă de valori auctoriale, subiective, poetice, ficţionale din întreţinerea căreia creşte literatura. Aşadar, departe de a fi o icoană închisă, o figură solidificată în propria operă, autorul este mai degrabă imaginabil ca un spectru fără linişte, care îşi bîntuie cititorul-critic în ipostaze felurite.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

III.5.D. ANTILITERATURĂ: METAFIZICA AUCTORIALITĂŢII

Adrian Marino semnalează teza saturaţiei de literatură, de textele scrise anterior (teză urmărită într-o filiaţie care precede cu cel puţin un secol modernismul înalt), în directă opoziţie cu teza „literaturii cu literatură". Romantismul antilivresc este punctul de plecare al unei reacţii specifice, spune teoreticianul, „oricărei mari schimbări produse de literatură", care „consacră istoricizarea negaţiei literaturii, proces început încă în secolul Luminilor: raţionalist, rece, critic, ironic, total antipoetic" (257)[85]. Inflaţia de carte şi de semn livresc ajung să conoteze tocmai tăcerea. Babelul lingvistic este perfect congruent cu lipsa oricărui sunet.

Literatura tăcerii

Pentru teoria americană, literatura pare să funcţioneze, după John Barth, ca un mecanism în doi timpi, dintre care primul ţine tocmai de această babilonie lingvistică, de pierderea sensului prin verbiaj, prin supralicitare livrescă. Definită cu o metaforă organică, literatura are nevoie de un moment al „epuizării" pentru a ajunge din nou la „împlinire", la umplerea cu sens. În modul cel mai direct, golindu-se de orice voce, literatura îşi va refuza instanţele autoritare, respectiv autorii. Refuzul autorului sau, mai degrabă arestarea lui într-un spaţiu al indeciziei absolute, într-un interstiţiu al prezenţei şi absenţei este consecinţa acestei „oboseli" a culturii.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Jacques Derrida expune, într-un studiu din *Of Grammatology*[86], teoria „suplementului periculos", pornind de la afirmaţia lui Rousseau conform căreia „nu există intermediar între totul şi nimic", respectiv între absenţa totală şi plenitudinea totală. Preocupat de înţelesurile lecturii, Derrida defineşte o lectură „productivă", având ca rezultat o „structură semnificativă" reieşită din „relaţia imperceptibilă" între intenţiile explicite (*commands*) ale autorului şi cele realizate în mod nesperat, inconştient. Înainte de a defini producerea acestei structuri semnificative, Derrida o diferenţiază de interpretarea tradiţională

---

85 „Expresia propriu-zisă încă n-a apărut, dar ideea de 'antiliteratură' începe să fie efectiv gîndită, (în sfera germană) prin obiecţii ca: 'prea mult material literar cunoscut' sau: 'literatură care se hrăneşte doar cu literatură'"(Marino 1992:256).

86 "The Exorbitant. Question of Method"

care, deşi necesară lecturii critice, nu reprezintă decît un „comentariu dublant". Ca şi la Foucault, lectura nu mai înaintează prin interpretare şi explicaţie, ci prin semnificare. În mod paradoxal însă, Derrida nu contrazice ideea textului transformat în cîmp intenţional şi în această rezervă se citeşte un anume ataşament faţă de o fantasmă auctorială a cărei principală trăsătură este *dorinţa*, formă pasională a intenţiei. La fel, eroarea transgresării textului spre altceva decît el însuşi (spre o realitate de natură metafizică, istorică, psihobiografică etc.) a fost depăşită prin permanenta conştientizare a unei propoziţii axiale: *„Nu există nimic în afara textului"*.

Textul este precedat şi urmat de nimic altceva decît de scriere. Cu alte cuvinte, textul e însoţit exclusiv de „suplemente, de semnificaţii substitutive care nu pot apărea decît într-un lanţ de referinţe diferenţiale". Deşi unitatea de sens alcătuită din semnificat şi semnificant pare imposibil de distrus, această imposibilitate e una strict contextualizată istoric. Exemplul filosofiei este ilustrativ: deşi scris, discursul filosofic conţine în proiect ştergerea lui pentru a pune în evidenţă conţinutul semnificat pe care îl transportă, orice lectură trebuind să fie conştientă de existenţa acestui proiect. Istoria „scrisului literar" se face vinovată de cedarea în faţa unei lecturi transcendente, de căutarea semnificatului pur, pe care Derrida îl pune la îndoială „nu pentru a-l anula, ci pentru a-l înţelege într-un sistem faţă de care o astfel de lectură este oarbă".

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Soluţia este, într-una dintre formulări, lectura „exorbitantă", respectiv ex-centrică, ce privilegiază, pe de o parte, textele marginale şi care permite detaşarea, prin deconstruire, de modelul logocentric (de unde şi pretextul lui Rousseau, care, interior logocentrismului, permite instalarea suplementului exorbitant). Derrida avertizează că gestul iniţial al detaşării exorbitante este unul de natură inevitabil empirică ("el porneşte ca un gînd rătăcitor despre posibilitatea itinerariului şi a metodei"), deşi empirismul însuşi e deconstruit prin desfiinţarea distincţiei între „filosofie şi non-filosofie".

"Punerea problemei, detaşarea de închiderea unei evidenţe (*self-evidence*), punerea la îndoială a unui sistem de opoziţii, toate aceste mişcări capătă în mod necesar forma empirismului şi a erorii", neputînd fi descrise altfel. Cazul lui Derrida este reprezentativ pentru măsura în care întreţine şi aprobă conceptul de literatură a tăcerii, fără să facă obligatorie moartea autorului. Aici, autorul iese din discuţie doar la nivelul declaraţiilor teoretice,

prin plasarea lui deliberată într-un spaţiu al incertitudinii, în vreme ce o analiză a fantasmelor pe care Derrida le activează în discurs (biologice, trupeşti) ar face evidentă rezistenţa unei posibile prezenţe auctoriale în atenţia privirii critice, o prezenţă cu atît mai vie cu cît, deşi este negată, se ridică din intenţiile ei manifeste şi ascunse, din încăpăţînarea cu care leagă lectura de dorinţă.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

III.5.e. Întoarcerea autorului: semantica auctorialităţii

Problema întoarcerii autorului în opera artistică trebuie despărţită de la bun început pe două paliere: un prim nivel, mult mai uşor de decelat, este vizibil dacă punem problema în termeni biografişti. De foarte multe ori, întoarcerea autorului în text este confundată cu formele prezentificării eului *empiric* în text, cu toate accidentele sale referenţiale. Romanul postmodern american şi romanul nostru optzecist cunosc foarte bine acest recurs la autobiografism, la o naraţiune auto-diegetică în care cunoscătorii pot recunoaşte cu precizie detaliile unui material biografic. De această problemă m-am ocupat într-un studiu dedicat fenomenului românesc optzecist şi legăturilor lui posibile cu postmodernismul[87]. Un alt caz, particular, îl constituie *(auto)biografiile ficţionale* sau „inventate", în care apare un autor modelat după operă, adevărat personaj născut cu preţul sacrificării autorului. Soluţiile posibile ale rupturii astfel născute între un autor real, istoric, şi un autor-personaj sînt la fel de „romantice", pe cît este însăşi criza prin care autorul istoric şi cel fictiv îşi devin gemeni, aceste rezolvări imaginînd utopii la care aproape că merită să ne convertim[88].

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Autorul istoric şi cel „fictiv" îşi corespund reflexiv, într-un joc de determinări reciproce din care nu se nasc decît imagini derivate, imposibil de secţionat în sincronie, imagini-memorie, purtătoare de istorie aflată în mişcare, în rescriere (ceea ce face cu totul de înţeles ideea lui Genette din artico-

---

87 V. Ursa 1999, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului,* Piteşti: Editura Paralela 45.

88 V., de exemplu:"această gemelitate auctorială este mai degrabă o invitaţie la a visa o nouă formă de scriitură şi, de asemenea, poate, la a schiţa descrierea imaginară a unui paradis literar unde autorii istorici îşi întîlnesc dublul fictiv. Propun astfel definirea unui nou gen literar pe care îl vom numi 'auto-auctoficţiune': orice autor dotat cu o operă consecventă ar trebui să nu lase la latitudinea altora grija de a-i inventa viaţa de autor fictiv modelat după opera sa şi ar putea scrie atunci, la un moment dat al existenţei sale, propria viaţă, aşa cum se desprinde din operă. Vertijurile şi jocurile de oglinzi nu ar lipsi din acest exerciţiu în care autorul real ar trebui să-şi înzestreze dublul cu o operă care nu ar mai fi a lui însuşi, dar căreia i-ar fi, cu toate acestea, unic creator. [...] Putem deja visa acest paradis literar unde autorii reali s-ar plimba în compania dublului lor fictiv, ca prin nişte Cîmpii Elizee cărora Lucian din Samosata şi Jorge Luis Borges, gazdele locului, le-ar fi cronografi favoriţi. Or, şi acum vine lucrul cel mai important, acest paradis este evident înzestrat cu o bibliotecă în care fiecare operă se păstrează în dublu exemplar: unul pentru autorul real, altul pentru autorul fictiv." (Rabau2001:113-114).

lul despre Stendhal, că discursivizarea autorului nu ar reprezenta decît dovada unui „fetişism al autorului").

La un alt palier însă, autorul revine în textul literar ca *subiect*, adică optînd pentru un discurs artistic în care ideea de subiect redevine inteligibilă şi semnificativă. Dacă la primul nivel putem exemplifica prin romanele derizoriului, al doilea prin tematizarea unui autor-personaj (eventual în autoficţiune), la ultimul nivel se grupează în mod obligatoriu literatura memorialistică, jurnalul inventat, epistolarul şi celelalte specii ale (re)autentificării care cunosc un succes copios în ultimele decenii (şi nu mă refer doar la cultura română, în care această resuscitare este motivată şi de recuperarea unor valori cenzurate sau alterate de cultura oficială). Autoritatea subiectivităţii nu este congruentă cu valorificarea postmodernă a propriei biografii. Revenirea subiectului auctorial în text trebuie căutată în felul programatic în care se nasc o întreagă serie de *figuri ale intenţiei*.

Tabloul ar fi incomplet în lipsa unui alt nivel, care face de altfel punctul de maxim interes al studiului de faţă: revenirea autorului ca *subiect* în critica şi teoria literară, prin investigarea intertextualităţii operei de artă ca reţea intenţională. La acest palier, studiul literaturii se aseamănă el însuşi cu o teorie semantică, în care concluziile se supun investigării punctelor „active" ale reţelei intenţionale, ale „pînzei care vibrează". Nu susţin aici că orice secţiune de text critic proiectează vizibil o fantasmă a autorului interpretat (deşi cred că ea este preliminară oricărei interpretări), ci că este productiv să privim textul critic actual în termeni de *relaţie vibratorie*, în care unele noduri sînt active auctorial şi altele nu. Desigur, o asemenea semantică este imposibilă în absenţa unui pol la fel de important, care pune în lumină relaţia auctorială şi care stă la baza relaţiei critice: polul cititorului.

Pentru Ioana Em. Petrescu, începuturile penitente şi umile ale afirmării autorului sînt direct legate de începuturile (la fel de penitente şi umile) ale afirmării cititorului. În relaţia autor-operă-cititor, opera deţine multă vreme autoritatea absolută: „scriitorul – un instrument anonim, umil şi stîngaci, prin care se rosteşte adevărul ce-l transcende; cititorul – un receptacol extatic, atent să nu scrîntească, din omenească greşeală, litera textului; între ei, *Cartea* – singura realitate inviolabilă şi sacră, a cărei lectură adecvată însemnează un act de supunere, înţeles, la modul ideal, ca 'imitaţie'" (1986:158).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Apariţia orgoliului cititorului are de a face în mod direct cu diferenţierea dantescă între autorii „teologi" şi autorii „poeţi", mai exact, cu crearea unui „spaţiu de joc" între Litera şi Spiritul textului desacralizat prin ficţionalizare, un spaţiu dispus să ocrotească şi chiar să cultive accesele de personalitate ale cititorului, dar şi o anumită dedublare a lui în prezenţă ficţionalizată. Intrarea în declin a staturii sacrale a Cărţii marchează un moment favorabil aducerii cititorului în prim plan, dar în acelaşi timp reprezintă instalarea unei „lente agonii a ceea ce a fost orgoliu demiurgic în conştiinţa scriitorului". Deşi se preocupă mai ales de modificările de statut ale cititorului, articolul citat este notabil prin relaţia pe care o postulează în final între cititor şi autor. Cititorul devine „producător de sens", însă îşi uită menirea, datoria faţă de paradigma procesualităţii şi comite un gest de *hybris*: „Încerc să-mi iau revanşa (eu, cititorul – n.m., M.U.), substituindu-mă poetului care m-a instituit odinioară ca răspuns la propria-i singurătate" (159).

Fără să o formuleze explicit, autoarea implică ideea naşterii unui *cititor-autor,* a unei instanţe care a murit pentru auctorialitate ca să se nască pentru lectură, deci interpretare – de fapt un cititor din care urmează să se nască criticul. Indiferent dacă „superioara manipulare a textului" operată de această nouă instanţă merge sau nu pînă la identificarea cu conştiinţa critică, important este faptul că ea izvorăşte în primul rînd dintr-o „conştiinţă neconvins renegată de scriitor", deci dintr-o identificare a criticului-cititor cu autorul.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

III.6. O critică erotică

Întoarcerea la problematizarea subiectivităţii şi anticiparea felului în care teoria americană va refuncţionaliza conceptul de „subiect" şi „subiectivitate" creează şansa unei reconectări a autorului la text prin intermediul cititorului, deci a sensibilităţii receptoare. Rămîne de văzut în ce măsură un areal alcătuit din cititori convertiţi în autori nu îşi poate aroga, prin exces, atribute dictatoriale la fel de fatale producătorului textual.

În investigarea lui Liviu Petrescu asupra statutului autorului, accentul important este dat de o distincţie majoră, care merită amintită aici: teoria postmodernistă a „dispariţiei Autorului" trebuie deosebită de abordările structuraliste prin faptul că, în vreme ce acestea din urmă păstrează mitul „formei" sau al „structurii", cea dintîi renunţă cu totul la ele pentru a miza exclusiv pe *procesualitate*, pe structurare. Referindu-se mai întîi la textele de factură structuralistă ale lui Roland Barthes (între care include şi *Moartea autorului*, discutată în acest capitol), teoreticianul se opreşte apoi la textele post-structuraliste ale aceluiaşi autor, de după 1966 (mai ales *Sade. Fourier. Loyola,* din 1971), unde autorul pus în discuţie nu este, ca mai înainte, eul biografic, ci subiectul creat de text şi care nu este nicidecum o totalitate, ci un „subiect dispersat, asemeni cenuşii aruncată vîntului după moarte", dar un „subiect pe care să-l iubeşti" (1996:127), deţinînd deci atributele unei raportări senzuale la text. Conceptul de subiectivitate la Roland Barthes – în momentele în care se poate susţine – trebuie privit cu maximă atenţie, pentru că el este substituit de acela de text atît în plan artistic, cît şi în plan biografic (Barthes vorbind despre un autor empiric care poate deveni la rîndul său, text). De aceea, crede teoreticianul român, reîntoarcerea Autorului, propovăduită de Barthes în textele din ultima perioadă şi greşit citită (între alţii, de Eugen Simion, după cum am observat) drept o formă de celebrare şi tîrzie reabilitare a Subiectivităţii se referă de fapt la relaţia de determinare permanentă dintre aceste tipuri de discurs (cel literar şi cel biografic), dintre textul cărţii şi textul biografiei.

Pentru autorii români din generaţia '80, fie ei poeţi sau prozatori, subiectul şi autorul deţin încă o poziţie specială, deoarece reprezintă garanţiile implicării – atît de preţuite – a autorului în text (care nu reprezintă decît un

BCU Cluj / Central University Library Cluj

pact de reautentificare a literaturii vlăguite de livresc). Acesta este şi motivul pentru care foarte mulţi dintre optzecişti, cu cîteva excepţii, sînt în esenţă moderni, atîta timp cît autobiografismul nu rămîne doar pretextul unei poetici a deriziunii, ci constituie de fapt o încercare de refundamentare subiectivă improprie romanului american postmodern al anilor '80. Revenirea subiectului poate fi însă privită şi la ei cu toată suspiciunea, deoarece tocmai declaraţiile explicite de valorificare a „propriei biografii", de angajare a propriei fiinţe şi responsabilităţi sînt de fapt declaraţiile unui eu deja desprins atît din iluzia primordialităţii sale, cît şi din aceea a proprietăţii absolute asupra vocii personale. Aici este locul să spun că metafora pînzei vibratorii are legături şi cu ideea de „structură" şi „sistem" a structuraliştilor, dar şi cu aceea de structurare şi joc structurant, a poststructuraliştilor. „Ordinea" pe care ea o propune este mai degrabă o teorie a imprevizibiului configurativ sau a modelării haosului, cum apar acestea în geometriile fractale sau în fizica haosului determinat.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Relaţie critică şi relaţie de comunicare

Încheiasem deja acest capitol cînd am descoperit un volum deosebit de stimulant al lui Maurice Couturier (*La Figure de l'auteur*), care elaborează un model asemănător celui pe care aş fi vrut să-l propun, cu deosebirea că el porneşte de la o teorie a romanului ca spaţiu de comunicare intersubiectivă, şi nu de la una a lumilor ficţionale. Moartea autorului este pusă de Couturier pe seama acţiunii concertate a trei factori: moartea lui Dumnezeu (care atrage după sine prăbuşirea comentariului de tip exegetic, auto-centrist), fenomenologia şi psihanaliza (care demontează autorul şi aduc cititorul în prim plan ca creator de sens) şi, în fine, complicarea mecanismelor narative în romanul modern şi postmodern ca indiciu al unei absenţe a autorului din text. De fiecare dată, vizată nu este atît moartea autorului, cît naşterea unui „cititor-critic capabil să colaboreze activ la travaliul creator propus de autor". Couturier nu duce mai departe implicaţiile ideii de naştere a criticului pe locul vacantat de autor, şi nici nu vede în moartea autorului altceva decît o reacţie excesivă pe măsura adoraţiei anterioare. El are însă o contribuţie hotărîtoare atunci cînd vede în „comunicarea textuală în mediu romanesc" nimic altceva decît „o

formă deosebit de sofisticată a comunicării intersubiective, aşa cum se manifestă ea în conversaţia curentă" (Couturier 1995:202).

Teoreticianul identifică trei situaţii de comunicare posibile: o conversaţie obişnuită (în care interlocutorii interpretează de fapt un Altul, încercînd mereu să promoveze o imagine de sine îmbunătăţită şi să-şi impună propria lege sub tutela Celuilalt), una „amoroasă" şi una caracteristică relaţiei de ură (*haïssante*). Situaţia care caracterizează „mediul romanesc" ar fi conversaţia pasională, fie „amoureuse", fie „haissante", unde fiecare se adresează unui eu ideal şi cînd „se produce un efect de fuziune şi identificare"(203) care scoate din discuţie orice intervenţie a Celuilalt. În reţeaua de iubire-ură, de gelozie, invidie, dorinţă şi nostalgie se creează spaţiul în care autorul şi cititorul întreţin o relaţie intersubiectivă din comunicarea căreia se naşte textul. Teoreticianul lumilor heterocosmice, Lubomir Doležel, ia şi el în discuţie relaţia erotică drept „cel mai reprezentativ complex motivaţional" al „lumilor multipersonale" (1998a: 104). Chiar dacă el se referă la ficţiunile narative, extrapolez concluzia sa la lumea textului critic, ea însăşi o lume „multipersonală" şi funcţionînd după logica (inter)acţiunii, singura în măsură să dea seama de permanenta modificare a relaţiei critice. Erotismul constituie şi pentru Doležel „piatra unghiulară a interacţiunii", cu atît mai mult cu cît imaginarul erotic lasă loc unei mari varietăţi de presupuneri de lumi posibile (în relaţie cu puterea, cu instinctualul, cu dezechilibrul emoţional, cu factorul cognitiv etc.)

BCU Cluj / Central University Library Cluj

În capitolul abia încheiat se poate constata deja o reorganizare argumentativă, respectiv recursul tot mai frecvent la o altă paradigmă decît aceea europeană, şi anume la *cultura americană a anilor '80*. Pe de o parte, am dorit să anticipez astfel discuţia asupra acestei paradigme – din capitolele următoare, dar pe de altă parte am dorit să semnalez şi felul în care cele două culturi – Occidentul european şi Statele Unite – ajung în multe puncte la concluzii opuse, chiar ireconciliabile, ceea ce va explica şi faptul că mişcări de idei împrumutate din Franţa cu o anumită încărcătură, sînt utilizate şi instrumentalizate în Statele Unite pentru a căpăta o *alta* şi, mai important decît atît, pentru a germina original.

Partea a IV-a. Teorie şi critică nord-americană

Anii '80 ai teoriei americane alcătuiesc un excelent context-diagnostic pentru o analiză a subiectului auctorial în imaginarul teoretic, deoarece reprezintă deopotrivă apogeul unei preluări dinamice a structuralismului şi poststructuralismului francez şi deschiderea unor perspective teoretice autohtone. Acestea din urmă, utilizînd achiziţii ale curentelor europene, conduc teoria americană spre teritorii inaccesibile (pentru că neinteresante sau refuzate) teoriei europene. Ca şi în restul analizei, m-am apropiat de aceste curente prin învăluire, eliberînd arheologic terenul din jurul lor, circumscriindu-le concentric în discuri cu raze din ce în ce mai scurte, pentru a sacrifica minimum de particularităţi contextuale şi individuale. O piedică importantă s-a dovedit a subzista chiar la nivel terminologic: pornind de la ideea că împrumutul structuralist marchează un prag, delimitînd un „înainte" şi un „după" şi căutînd să numesc cele două tranşe unite/separate de pragul structuralist cu prefixe spaţial-temporale de tipul „pre-" şi „post-" am ajuns la a plasa întreaga posteritate structuralistă în... post-structuralism. Soluţia cea mai simplă – şi funcţională – mi s-a părut atunci o diferenţiere heterografică prin care „*post*-structuralismul" denumeşte „ceea ce vine în teoria americană după structuralism", iar „poststructuralismul" rămîne numele conceptului francez specific. Oricum, am încercat să stau cît mai departe de situaţiile care ar pretinde utilizarea acestei heterografii, apelînd la ea numai în cazurile în care s-a dovedit obligatorie.

Implicaţiile poststructuralismului sînt atît de ramificate, încît condamnă la parţialitate orice analiză. De aceea, m-am văzut nevoită să îmi particularizez interesul şi să îmi focalizez privirea. A rezultat o demonstraţie cu miză dublă: descrierea şi comentarea caracterelor pe care structuralismul şi poststructuralismul le valorifică pe sol american, însoţite apoi de detalierea, ca argumente ale demonstraţiei despre subiectul auctorial, a aspectelor teoriilor autohtone americane, inspirate de cele două curente. Deloc întîmplător, termenii care revin în discuţie sînt subiect, timp, istorie, memorie, interpretare, limbaj. Tratez structuralismul (şi influenţa lui) ca pe o teorie lipsită de memorie şi de istorie, o teorie marcată de o formă de amnezie. Caracterizarea nu trebuie însă confundată cu încercarea de a opera o taxonomie a teoriilor în

care unele ar fi mai „sănătoase" decît altele, deoarece părerea mea este că, pentru obiectul potrivit şi cu amendamente precise, orice teorie se poate dovedi funcţională şi utilă. În plus, teoriile formaliste rezistă şi după moartea structuralismului[89].

Suprasaturate de criteriile, metodologia şi principiile funcţionării „ştiinţifice" a lumii, dezbaterile teoretice din deceniul şapte introduc în discuţie, într-un efect de recul, iraţionalul, descentrarea, marginalul, punctele de subminare şi de joc ale structurilor, cu alte cuvinte, un alt suport teoretic, subsumabil, în linii mari, poststructuralismului. Din anii '70, se poate vorbi despre asocierea tot mai frecventă a postmodernismului american cu o paradigmă teoretică poststructuralistă. Perioada se caracterizează printr-o suspiciune generală faţă de structuralism şi de metodele sale: o dată cu taxonomiile, sînt dezavuate chiar principiile ştiinţificităţii. Între consecinţele acestei revoluţii se numără o întreagă rescriere a terminologiei în numeroase ştiinţe, din dorinţa de a re-apropria discursul teoretic la realităţile noii viziuni. Înainte de a defini cadrele generale şi caracteristicile poststructuralismului, trebuie să precizăm inaproprierea dialecticii moderne de tipul reacţie-contrareacţie chiar la discuţia de faţă: poststructuralismul nu constituie o tradiţională reacţie la un model epistemologic învechit, precum acela reprezentat de structuralism, ci îşi subsumează achiziţiile acestuia, redistribuind însă accentele, supunînd polarizarea opoziţiei favorizat/defavorizat unor tensiuni haotice şi atacînd o serie de instanţe preţioase structuralismului.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Nu doar un „alt structuralism"

Există destule argumente pentru a vedea în structuralism şi poststructuralism două elaborări diferite ale unor probleme cu rădăcină *comună*. Problema relaţiei subiectului cu limbajul este rezolvată de structuralism fără angoase, cu concluzia că subiectul se construieşte în şi prin limbaj. Ceea ce structuraliştii interpretează însă drept realitate ultimă (realitatea limbajului, nou transcendent), poststructuraliştii pun sub semnul întrebării: constructul

89 "Indiferent dacă adoptă *new criticism* sau poststructuralismul, criticul formalist este interesat să demonstreze acele calităţi ale textului prin care acesta transcende istoria". (cf. Lentricchia 1980:185)

lingvistic este el însuşi operat prin limbaj, ceea ce lasă fără răspuns orice tip de chestionare a adevărului, de vreme ce orice tip de explicaţie ajunge să dezvăluie doar condiţionarea şi construcţia ei lingvistică. Întrebarea de la care poststructuralismul se desprinde de structuralism este cum se poate medita asupra limbajului din interiorul limbajului (ceea ce reprezintă pînă la urmă o rescriere lingvistică a dilemei oricărei interpretări literare cu miză subiectivă: cum poţi trata subiectul ca obiect al analizei fără să îi sacrifici statutul de subiect). Limbajul nu este instrumental în niciuna dintre cele două paradigme, claritatea lui de lentilă perfect cristalină, prin care însăşi „realitatea" se priveşte în reprezentarea lingvistică este de domeniul trecutului. Structuralistul mută cu totul relaţia de semnificare în interiorul limbajului. Limbajul devine, pentru poststructuralist, un mediu vîscos, care opacizează orice posibilă corespondenţă „luminoasă" între semnificat şi semnificant, dar şi memorează, rezidual, traiectoriile acestor corespondenţe eşuate. Interpretul şi sensul ajung, într-un anume sens, victimele flotante ale acestui mediu vîscos, alunecînd necontrolat între posibilitate şi realizare, între urmă şi prezenţă, între exterioritate şi interioritatea imposibilă.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

O constatare destul de simplă apropie structuralismul de optimismul ştiinţific şi de logocentrism, în vreme ce poststructuralismul rămîne o formă de scepticism şi de destructurare. În acelaşi timp însă – şi acest lucru mi se pare demn de tot interesul – are loc o modificare de imaginar teoretic, dinspre metaforele cunoaşterii ca *raţiune* şi *lumină* (pe care le analizam în partea a II-a) spre metafore *biologice*, ale trupului *hedonist* (dorinţă, plăcere etc.) sau spre metafore *etice*, ale comunităţii aflate în relaţie ecologică, prietenoasă, cu lumea. Lentricchia găseşte „trecerea de la termeni cognitivi ('greşit', 'valid') la un limbaj etic şi practic ('bun', 'interesant')" ca fiind „pe de-a-ntregul consecventă orientării poststructuralismului american (libertate, bucurie, afirmare, plăcere erotică a textului)" (1980:185).

Deşi constituie o mişcare de reacţie la structuralism, poststructuralismul nu reprezintă o refutare a acestuia ci, dimpotrivă, o radicalizare a lui (după unii autori) sau o continuare (după alţii). De altfel, faptul că reprezentanţii poststructuralismului se recrutează dintre teoreticienii cu simpatii structuraliste dă măsura exactă a contiguităţii celor două curente. Să mai observăm şi faptul că, în vreme ce structuralismul şi poststructuralismul european sînt reverente cu marxismul şi psihanaliza (două forme de determinism care vor

completa determinismul lingvistic), în Statele Unite această amprentă nu se mai păstrează decît în cercurile neo-marxiste (exemplul major constituindu-l textele lui Fredric Jameson). Deosebirea cea mai importantă, din perspectiva studiului de faţă, stă însă în faptul că, după amnezia structuralistă, care obligă analiza critică să ruleze în golul unui singur moment istoric, să patineze în sincronie ca o roată devenită inutilă pentru că nu mai poate duce pe nimeni nicăieri, oricît de dinamic şi de puternic ar fi angrenajul din care face parte, poststructuralismul obligă la un exerciţiu de memorie, timpul reintrînd în discuţie ca element necesar articulării unei teorii a limbajului.

IV.1. Înainte de structuralism. New criticism

Sub aspect conceptual, nici structuralismul, nici poststructuralismul[90] nu au conţinut original în Statele Unite (unii autori merg chiar pînă la a afirma că pînă şi conceptualizarea unui structuralism şi a unui poststructuralism american este un nonsens[91]), chiar dacă există voci (cf. Poster 1989) pentru care poststructuralismul denumeşte un construct american, iar „teoria poststructuralistă" – o practică americană mijlocită de asimilarea lui Foucault şi Derrida. Consider că „poststructuralismul" rămîne un construct francez, dar că, fructificîndu-l, teoria americană însăşi capătă caractere poststructuraliste. Acesta este şi motivul pentru care tabelul sinoptic al curentelor teoretice americane de la sfîrşitul lucrării nu reţine un „structuralism", respectiv „poststructuralism", american. Mai mult chiar, „în anii '60, figurile-cheie ale mişcării structuraliste erau cvasi-necunoscute în cercurile criticilor literari americani" (Lentricchia 1980:158), iar „cărţile despre structuralism scrise de Robert Scholes, Fredric Jameson şi Jonathan Culler,

BCU Cluj / Central University Library Cluj

90 Despre inapropricrea termenului s-a vorbit în destule rînduri şi nu intenţionez să redeschid această problematizare. Reţin – din raţiuni ilustrative – obiecţia lui Tzvetan Todorov din *L'homme dépaysé* (Paris: Seuil, 1996 apud Jeanrenaud 1996), care foloseşte bipartiţia *deconstrucţie* vs. *pragmatism*, dar refuză poststructuralismul ca *termen* minat de o contradicţie internă: „post-" conţine şi continuarea, şi depăşirea. Alte variante terminologice propun: *neostructuralism* (care ar justifica reactualizarea mitului noutăţii) sau *ultrastructuralism* (exprimînd mai clar radicalizarea structuralismului).

91 Pentru Toma Pavel, de pildă, structuralismul este un fenomen local, specific francez.

între alţii, reprezintă evaluările unei înalte căi inter-disciplinare, niciodată urmate" (Poster 1989:159).

Cele două concepte intră în circuitul teoretic american prin import de pe teren francez, prin intermediul unei masive publicări a numelor importante care susţin respectivele curente în Europa (mai ales Roland Barthes şi Jacques Derrida, celălalt „campion" al spaţiului francez, Michel Foucault, întîmpinînd mult mai multă rezistenţă în receptarea lui americană, pentru motive pe care le-am anticipat deja, respectiv datorită receptării sale într-o constelaţie nihilistă, anarhică, drept susţinător al ideii de a „lăsa deoparte intenţiile de a construi o lume mai bună, de a descoperi adevărul despre viaţa umană" (Bové 1986:310).

Afirmarea caracterului de „import" al structuralismului şi, respectiv, al poststructuralismului manifestate în America este, desigur, prea tranşantă pentru a fi acceptabilă fără amendamente: lipsite de originalitate în sine, variantele americane de „structuralism" şi „poststructuralism" (a se nota ghilimelele) devin punctul de plecare al unor mişcări şi dezvoltări ulterioare originale, pînă în punctul în care acestea din urmă vor contrazice premisele teoretice iniţiale, aceleaşi premise care le-au făcut posibile. Într-un fel, acest „destin de împrumut" al celor două curente poate fi apropiat de o trăsătură a structuralismului francez, trăsătură pe cît de caracteristică, pe atît de blamată (cf. Toma Pavel, *Mirajul lingvistic*), şi anume împrumutul sau transferul metodologic (bazat pe eroarea după care metode specifice studiului lingvistic ar fi aplicabile altor domenii ale cunoaşterii umane). Totuşi, ca şi în cazul împrumutului metodologic, acest împrumut transparadigmatic este valorizabil în lumina efectelor lui, şi nu a fidelităţii faţă de sursă[92].

Să gîndim aşadar împrumutul structuralist şi poststructuralist francez pe teren american ca pe o „deplasare" şi nouă elaborare care ar constitui premisa oricărei analize particulare şi regionale. Rolul celor două importuri devine foarte curînd unul instrumental, structuralismul şi poststructuralismul suferind astfel o operaţiune de naturalizare care nu le afectează doar conţinutul teoretic, ci şi statutul epistemologic (într-un proces care nu vizează doar

92 "Dar dacă înţelegem împrumutul ca deplasare a unui concept care va fi parţial reelaborat în relaţie cu celelalte concepte ale noii discipline (fără a putea fi 'resituat', cum presupune ideea contractuală de 'împrumut'), atunci totul se schimbă şi structuralismul trebuie examinat în fiecare caz în parte".(Verdeş 1996:283)

corectarea setului de presupuneri teoretice fundamentale, ci şi rescrierea poziţiei epistemologice, respectiv a convingerilor care fundamentează, în fiecare caz, conceptul de „cunoaştere", pe de o parte, şi de intelect sau capacitate de cunoaştere, de „*human mind*", pe de alta). De pildă, în împrumuturile americane din practicile istoriei literare europene este vizibil modul în care „ceea ce a fost adaptat din teoria continentală capătă o formă asemănătoare unei noi – şi nu chiar atît de noi – versiuni de istoriografie americană progresivă" (Thomas 1991:15). Această istoriografie americană progresivă nu reprezintă decît rezultatul unei acţiuni de ameliorare metodologică cu ajutorul împrumutului „tehnic" european, şi nicidecum al adeziunii la paradigmele Europei structuraliste/ poststructuraliste.

O analiză a primirii de care au parte cele două curente[93] este, în acelaşi timp, şi un studiu de mentalitate (continuă şi inerţială), dar şi unul de imaginar (ca inventar fluid, în continuă rescriere), pentru că esenţiale pentru discuţia de faţă sînt modificările acestuia, respectiv măsura în care împrumutul de peste ocean devine sau nu *germinativ* în Statele Unite, sub care aspecte şi în ce condiţii. Cu riscul suspiciunii de determinism, nu se poate trece cu vederea caracterul ofertant al celor două teorii: promisiunea unei adevărate „ştiinţe" literare, cu fundament teoretic şi lingvistic, suplineşte în America tocmai un deficit teoretico-lingvistic a cărui responsabilitate îi aparţine *new criticism*-ului, care domină scena americană mai bine de trei decenii. Dezbaterea americană are de umplut cu conţinut teoretic anumite spaţii vacante în care cele două curente europene se dovedesc mai mult decît utile. Înainte de a ajunge însă la descrierea acelor spaţii, este necesară o privire atentă asupra teritoriilor deja colorate pe hartă.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Micro-studiu de mentalitate

Pentru teoreticianul interesat de un tablou al mişcărilor de idei dintr-o anumită perioadă, America prezintă marele avantaj că este consecventă în opţiunea ei filosofică. Spre deosebire de bătrînul continent, deschis mutaţiilor

93 Vorbesc frecvent despre „cele două curente", nediferenţiind între structuralism şi poststructuralism, deoarece în Statele Unite ele sînt transportate aproape simultan, ca o aceeaşi atmosferă teoretică, traducerile din structuralişti fiind urmate imediat de traducerile „revizorilor" poststructuralişti.

de epistemă, de paradigmă filosofică, de limbaj al cunoaşterii, Statele Unite se manifestă mult mai *unitar*, mizînd constant pe valori pragmatice implicate în definirea de sine, în descrierea funcţională şi dinamică a libertăţii individuale şi nu în cele din urmă în orientarea către „*social change*", scop şi utilitate (respectiv către acţiunea eficientă). Paradigma cunoaşterii poartă, în America, amprenta „pragmatismului filosofic şi a optimismului temperamental" (Davis 1985:135), a unei „tradiţii domestice de istoriografie pragmatistă" (Thomas 1991:15), care a făcut ca soluţia *against theory* ("împotriva teoriei") să se afle mereu la îndemînă. Pragmatismul istoric american, de pildă, devine, în ochii lui Brook Thomas, traducerea unei soluţii facile: „cum am învăţat să nu-mi mai fac griji despre teorie, uitînd cu totul de ea" (79).

În plus, spaţiul american are o inevitabilă componentă *anti-intelectualistă*, născută din refuzul democratic al ideii de elită şi din ideologia bazată pe egalitarism (Hofstader 1963:407). Fără să se simtă confortabil într-o cultură cu opţiuni elitiste, americanii au, pe de altă parte, o foarte clară conştiinţă a *excepţionalismului* lor naţional. A fi american liberal înseamnă a aproba ideea excepţionalistă, care face din America alfa şi omega istoriei[94]. În această viziune, în care America săvîrşeşte sevrajul de bătrîna şi păcătoasa Europă, devenind astfel un spaţiu-timp extra-ordinar, ataşază definitiv un cronotop al noutăţii destinului american. Ceea ce europenii se grăbesc să califice drept absenţa istoriei devine o modalitate de a *spaţializa* în Lumea Nouă tocmai o nouă istorie: prin funcţia „noutăţii", spaţiul şi istoria americană se semantizează reciproc.

Un alt factor demn de luat în considerare este rezistenţa americanilor la „oficializarea" oricărei idei de „contra-cultură": soluţiile crizelor trebuie căutate în interior, şi nu în exterior, cu atît mai puţin în lumea pe care părinţii naţiunii au părăsit-o, găsind-o nesatisfăcătoare. Recursul la valorile jeffersoniene este, indiferent de natura crizei, mult mai la îndemînă decît orice soluţie cosmopolită. Cum a fost posibilă, atunci, o atît de rapidă transplantare a celor două mişcări europene, destul de intelectualiste şi de marcate istoric, respectiv ideologic? Cum se explică, în plus, succesul lor evident?

BCU Cluj / Central University Library Cluj

94 „Statele Unite sînt sfîrşitul istoriei, iar aici sfîrşitul implică atît ţinta, cît şi atingerea ei" (Thomas 1991:X)

Unii cercetători ai fenomenului pătrunderii structuralismului şi a poststructuralismului în Statele Unite suspectează adesea o inadecvare între interesul celor două curente pentru fundamentarea epistemologică, pe de o parte, şi formaţia mediului teoretic american, pe de alta, pentru care empirismul a constituit, în toate domeniile, „strategia cea mai confortabilă" (Berman 1988:24). Pînă la elaborarea pragmatismului filosofic, care canalizează această energie practică spre o articulare teoretică, educaţia filosofică a teoreticienilor americani este înscrisă în cadrele empirismului, care fundamentează atît cunoaşterea ştiinţifică, precum şi producţia de idei în general pe experienţă, fie ea de tip sensualist (respectiv cunoaştere senzorială), fie experienţă a ideilor despre lucrurile exterioare, (respectiv cunoaştere a „mişcărilor" minţii). Miza pe cunoaşterea prin experienţă devine însă, pentru empirişti, o modalitate de subminare a optimismului, o înaintare spre scepticism, aşa cum apare acesta la David Hume. De vreme ce nu putem cunoaşte decît propriile noastre idei, înseamnă că referinţele noastre la realitate nu pot funcţiona ca adevăruri obiective.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Faptul că empirismul face posibilă deschiderea unei breşe prin care scepticismul atacă opţiunea epistemologică americană reprezintă un prim moment de insatisfacţie teoretică, un prim punct de plecare în căutarea unei alte soluţii (după unii, *în afara* empirismului – v. Gerald Graff, după alţii, *în interiorul* ei – v. Art Berman). Afirmarea caracterului ştiinţific al cunoaşterii (fie ea literară sau de altă natură) promite o astfel de soluţie. Pe de o parte, structuralismul şi poststructuralismul sînt salutate pentru ţinuta lor ştiinţifică, dar pe de alta, „teoria în America, din perspectiva sinelui, a ştiinţei şi a empirismului înainta de fapt în direcţie *contrară* teoriei europene" (Berman 1988: 4), deoarece noţiunea de „sine", supusă atîtor dezmembrări şi rescrieri în Europa, este, pe bazele amintite, deosebit de rezistentă în Statele Unite. Se întrevede aici felul în care structuralismul şi poststructuralismul promit să răspundă nevoii de coerenţă disciplinară ştiinţifică, însă, pe de altă parte, au dezavantajul de a nu umple deficitul de optimism filosofic, deoarece dezmembrează tocmai noţiunile cele mai preţioase ale teoriei americane: cele din constelaţia sinelui şi a subiectului liber.

Locul poeziei şi al creaţiei poetice în empirismul englez

Tocmai pentru că deţin o atît de acută conştiinţă a distincţiei, empiriştii acordă o mare importanţă specificităţii, iar atunci cînd se pronunţă despre literatură se referă la poezie, aceasta oferind mai multe garanţii de specificitate formală decît proza (în justificarea opţiunii pentru poezie se combină idei clasicizante despre genurile înalte şi genurile minore cu cerinţe de proprietate genologică, în ambele privinţe statutul poeziei fiind unul mult mai puţin ambiguu decît al prozei). În cadrul teoriei sale, care face din experienţa lucrurilor exterioare punctul de plecare absolut, Hobbes acordă metaforei poetice o calitate *intrinsecă*: ea nu este o chestiune de limbaj (limbajul însuşi nefiind, la Hobbes, v. „Human nature", decît arbitrar, instrumental), şi nici una de creaţie, respectiv de libertate expresivă, ci una de sesizare a calităţilor obiectului, de „judecată" în măsură să ajungă la un adevăr intrinsec, în această finalitate rezidînd chiar puterea poemului. Cu aceste consideraţii poetice, Thomas Hobbes se apropie de Boileau, gîndind esteticul neo-clasicist, în termeni etici: poezia bună trebuie să delecteze prin măsură şi virtute, îndepărtînd de la dezechilibru şi viciu. Un singur context diagnostic este suficient pentru a vedea în ce măsură ideea de „inspiraţie" îi trezeşte lui Hobbes suspiciuni: vorbind despre poetul antic, el găseşte necesar să „scuze" presupusa eroare estetică a acestuia, conform căreia poetul este inspirat de o instanţă transcendentă, printr-o judecată etico-religioasă, numind antichitatea „vremuri păgîne".

Implicaţia lui Hobbes despre arbitrariul limbajului este înlocuită de Locke, în *An Essay Concerning Human Understanding*, cu o teorie *referenţială*, accentuînd tot ideea de activitate, în care „ideile" ar face legătura dintre cuvinte şi lucrurile însele, o teorie lansată deja în căutarea unei „doctrine a semnelor". Îndoindu-se de existenţa unei subiectivităţi în măsură să răspundă pentru organizarea creaţiei poetice, David Hume are nevoie să recurgă, în meditaţia asupra gustului estetic (v. *On the Standards of Taste*), tot la conceptul unor calităţi intrinseci obiectului estetic, de natură să activeze anumite senzaţii şi sentimente în defavoarea altora[95].

95 „Trebuie să admitem că există anumite calităţi ale obiectelor menite în mod natural producerii anumitor sentimente specifice" (481)

Astfel, pentru Hume, „gustul" nu este decît consecinţa unei capacităţi înnăscute, universale, de a surprinde calitatea acolo unde ea apare, şi nu are nimic în comun cu elaborarea critică în urma unei lecturi meticuloase ori a unei judecăţi ştiinţifice. Este uşor de observat cum o asemenea abordare a ideii de subiectivitate contrazice descrierea dată de romantismul englez (mai ales prin Coleridge) ideii de creativitate, descriere centrată pe o componentă non-deterministă, unde acţiunea umană deliberată, volitivă, nu îşi găseşte locul.

Locul subiectului empirist

Faţă de subiectul cartezian, „substanţă gînditoare", imaterială, indivizibilă, constantă şi continuă, subiectul empirist este mult mai puţin coagulat: Locke vorbeşte fie despre „organism" (schimbător, inconsecvent), fie despre „persoană" (constantă, continuă, deţinînd conştiinţă). Mintea este, pentru John Locke, o foaie albă pe care experienţa „impresionează" cunoaştere sub forma imaginilor despre lumea exterioară aşa cum este ea. George Berkeley (*A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*) se întoarce spre un subiect fundamentat, ca de altfel întreaga cunoaştere, de Dumnezeul cartezian. În plus, teza sa care condiţionează existenţa subiectului de măsura în care acest subiect are realitate perceptuală se va dovedi deosebit de germinativă în teoria literară a receptării (*reader-response criticism*), unde sensul este tocmai constructul rezultat numai în procesul receptării, din interacţiunea cu percepţia cititorului (chestiune asupra căreia revin în subcapitolul dedicat teoriei receptării). Cu Hume însă, care insistă asupra lipsei probelor care ar dovedi existenţa unei continuităţi, a unei identităţi pe care să o numim „sine", scepticismul cîştigă tuşa decisivă a tabloului subiectului empirist: simpla participare a conştiinţei de sine la cunoaştere (suficientă pentru Locke, convingătoare la Berkeley), nu mai poate susţine, la Hume, existenţa sinelui. Europei îi mai rămîne un singur pas de făcut, în secolele ulterioare, pînă la completa respingere a sinelui cartezian, autonom şi indivizibil, alcătuit din substanţă nematerială.

Dacă acceptăm fundamentarea empiristă a culturii americane, dar şi importanţa pe care aceeaşi cultură o acordă subiectului liber şi autonom, vom sesiza destul de repede motivele pentru care scepticismul din concluzia empi-

BCU Cluj / Central University Library Cluj

ristă nu mai convine teoriilor americane. Statele Unite sînt gata să păstreze aplecarea empiristă către ştiinţificizare şi metodă în articularea teoriei şi practicii critice, dar sacrifică – de dragul subiectului – concluziile epistemologice empiriste, îndreptîndu-se în alte direcţii pentru găsirea unei formulări adecvate, adică non-sceptice.

Ce spune discuţia europeană şi ce spune discuţia americană

Interesant este felul în care, vorbind despre justificările teoretice americane ale postmodernismului, mulţi teoreticieni europeni ai fenomenului se lasă cuceriţi de logica europeană a stabilirii priorităţilor filosofice, respectiv explicative: discuţia europeană se duce în jurul nevoilor de clarificări epistemice, în vreme ce în Statele Unite, structuralismul suplineşte iniţial doar absenţa unei metodologii de analiză ştiinţifică[96]. Structuralismul şi, mai ales poststructuralismul se dovedesc utile atît europenilor, cît şi americanilor, dar pentru raţiuni diferite. O formă de unanimitate există totuşi: şi într-un caz, şi în celălalt, cele două curente coincid cu nevoia luării unei distanţe faţă de metafizică.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

În vreme ce în Europa totul are accente dramatice, pentru americani pare singura soluţie firească, acceptabilă. Nu este deloc întîmplător că metaforele sub care stă renunţarea la metafizică în Europa aparţin unui imaginar apocaliptic: „moartea" (omului, subiectului, lui Dumnezeu, a poeziei, a filosofiei etc.), „sfîrşitul", „sinuciderea", „apocalipsa hiper-reală", „delegitimarea" etc. Acest dramatism expresiv şi imaginal vine din faptul că, secole de-a rîndul, filosofia a constituit în Europa un scop în sine, pe cînd americanii au căutat mai mult o „filosofie practică", respectiv una care să contribuie la căutarea fericirii şi împlinirii individuale, care să poată fi utilizată ca unealtă a realizării armoniei sociale. Ca să păstreze o opţiune filosofică, americanii trebuie să fie convinşi că respectiva opţiune sporeşte bunăstarea subiectului, confortul său individual şi că nu întoarce subiectul uman împotriva lui însuşi. Încre-

96 Pentru o evidenţiere a acestei erori este suficient să recurgem la exemplul autohton al lui Liviu Petrescu, în cartea căruia (*Poetica postmodernismului*) contextualizarea europeană a argumentelor americane constituie deopotrivă reuşita şi slăbiciunea majoră a demersului său: reuşită a „adecvării" unui termen străin şi slăbiciune a „europenizării" intereselor teoretice nord-americane.

derea în faptul că oricînd se poate localiza „un 'punct de prezenţă', 'o origine fixă', în afara labirintului" (Lentricchia 1980:167) explică atît longevitatea modelului *new criticist*, dar şi alte toate celelalte forme de manifestare a refuzului americanilor de a destitui ideea de origine. Pe această idee, Berman imaginează, pe de o parte, o descriere a terenului teoretic american în cicluri care se repetă, avînd ca reper empirismul (faţă de care interesul teoreticienilor se apropie sau se îndepărtează în funcţie de epocă) şi, pe de alta, o intersecţie culturală transoceanică:

"În vreme ce criticii americani avansau spre revigorarea conceptelor ce ţin de libertate şi spre concentrarea, în consecinţă, asupra unei cunoaşteri de sine rezultată din examinarea personală, francezii se îndepărtau de astfel de concepte spre o formulă mult mai sofisticată de determinism, fundamentată pe Marx şi pe lingvistică. Acesta este structuralismul. *Cele două culturi s-au intersectat* (s.a. – A.B.), iar structuralismul reprezintă tocmai răspîntia la care s-au întîlnit (cu Roland Barthes ca agent de circulaţie temporar), aflîndu-se amîndouă, pentru o vreme, în acelaşi loc, dar îndreptîndu-se în direcţii opuse." (Berman 1988: 91)

Înainte de structuralism, America este interesată de o psihologie ştiinţifică (pentru care important este comportamentul uman şi măsura în care el poate fi făcut inteligibil prin cunoaştere de sine), pe cînd Franţa ţine la o epistemologie filosofică (centrată pe subiect şi pe preocuparea pentru statutul acestuia). După structuralism, pe lîngă că una se îndreaptă spre o redefinire a subiectului şi o revenire a lui (America), iar cealaltă duce poststructuralismul la ultimele consecinţe, fatale subiectului, deşi dă semne de nostalgie după un „nou umanism" (Franţa), nu mai putem vorbi despre un discurs teoretic dominant în nici unul dintre spaţii, fragmentarea teoretică fiind o consecinţă unanimă pe ambele terenuri. De aici ar rezulta diferenţele de grad în exprimarea dramatismului divorţului de metafizică, precum şi modificările pe care americanii le vor aduce instrumentelor teoretice importate pentru a le face funcţionale pe teren propriu. În plus, „întemeierea lingvistică şi epistemică" pe care le vom regăsi în curentele poetice americane înainte de anii '80 „depăşesc premisele structuraliste" (Borcilă 1981:16), evoluînd spre un model tripartit, împărţit de poetica generativ-transformaţională, poetica ilocuţionară şi socio-poetică.

Structuralismul naturalizat: pregătirea terenului

Autoritarismul formalist al *new criticism* (termen a cărui traducere românească drept „noua critică", a dat naştere la tot felul de erori conceptuale, motiv pentru care optez pentru varianta lui originală) se bazează pe ideea, moştenită de la Hume, că principiile judecăţii estetice sînt universale. Pornind de aici, mutaţia de interes pe care o marchează *new criticism* este trecerea cunoaşterii estetice în suburbia psihologiei. O poetică formală, reclamînd o metodologie obiectivă, va reuşi, cred adepţii curentului, să explice obiectul estetic. *Parti pris*-ul acestei viziuni este explicabil, în parte, într-o logică reactivă tipic modernă, ca exces al reacţiei la tehnologizarea omniprezentă a cunoaşterii (care concediază intelectul şi meditaţia umană), iar pe de altă parte, prin reacţia la exagerarea opusă, respectiv la rolul acordat de romantism subiectului emotiv (care refuză valorile obiective în favoarea celor subiective). Descumpănirea ideologică a mediului anglo-american (aflat în situaţia de a ceda noţiunea de libertate a subiectului unui determinism tehnologic) conduce, în secolul XX, la anumite mişcări corective, menite să înlocuiască sau să ajusteze viziunea deterministă după care creaţia este un act de voinţă.

New criticism, ale cărui prime manifestări se fac simţite încă din anii '30, conjugă două decenii mai tîrziu un empirism de metodă (orientat către studiul ştiinţific al operei poetice, în organizarea ei formală) cu un romantism de substanţă, împrumutat mai ales de la Coleridge, care deschide poarta subiectului creativ (chiar dacă deocamdată în varianta nesatisfăcătoare a unei imaginaţii combinatorice, oarecum mecanice şi volitive). Drept urmare, într-o analiză a poeziei – poezia rămînînd pentru multă vreme contextul diagnostic al analizei literare – în care cunoaşterea poetică este detaşată de cunoaşterea ştiinţifică, în care poemul este un obiect de sine stătător, intervin judecăţi despre rolul imaginaţiei (chiar dacă e mai mult imaginaţia combinatorică, *fancy*, a lui Coleridge, decît una *creativă*), despre nevoia de libertate a interpretării etc., complet străine propunerilor *new criticism* din prima jumătate a secolului XX. În vreme ce Gerald Graff şi Frank Lentricchia cred că *new criticism* nu reuşeşte să articuleze o teorie a unei cunoaşteri poetice specifice, tocmai datorită inconsecvenţei afirmaţiilor sale, Art Berman este de părere că succesul curentului trebuie căutat în definirea negativă a sensului poetic, ca fiind nonştiinţific (v. şi Eagleton, Norris, Culler, Hyman, Louis Kampf, Hawkes), iar la

noi Mircea Borcilă îl vede eşuînd în dilema de a fi ori critică literară (non-teoretică, dar non-ştiinţifică), ori teorie (desprinsă de studiul textului spre filosofie şi lingvistică).

Fapt este că, o dovedeşte întreaga istorie a poeziei, în epocile care trăiesc sub dominaţia imperativului ştiinţific (cum este modernitatea americană, sufocată de tehnologizare), poezia reclamă zona de umbră a subiectivităţii şi a subiectului afectiv, lucru sesizat şi în cazul de faţă. *New criticism* este amendat, în consecinţă, pentru că optează pentru o ideologie a obiectivităţii ştiinţifice (în mod paradoxal şi principalul ei atú teoretic), ieşind din interesul unui public tot mai interesat de valorile din zona opusă: practic, *new criticism* se dezintegrează pentru că, după ce promisese să explice (poezia, sensul poetic, specificitatea limbajului poetic etc.), dovedeşte capacităţi explicative nespus de limitate.

Reprezentanţii curentului asumă în cele din urmă anumite cîştiguri ale romantismului: recuperîndu-l pe Coleridge, cu formulările sale despre creativitatea individuală, despre ipostazele imaginaţiei, criticii speră să lărgească suficient de mult paradigma pentru a o face atractivă în continuare. Recurgînd la soluţia romantică, criticii fac loc nu numai creativităţii individuale, dar şi ideii că poezia ar reprezenta o formă alternativă de cunoaştere, o formă superioară de adevăr. Această concluzie nu este dusă, din păcate, pînă la capăt şi nu are parte de o formulare coerentă sau de amplele exemplificări de care se bucură celelalte demonstraţii critice. Majoritatea analizelor de astăzi ale mişcării *new criticism* consideră că structuralismul a venit să înlocuiască acest curent critic devenit desuet în insistenţa lui asupra *obiectivităţii* privirii critice. O interesantă minoritate afirmă – pornind de la ideea că formalismul rus este un „strămoş comun" al criticii literare europene şi al celei anglo-americane – că, dimpotrivă, tocmai empirismul din *new criticism* a făcut posibilă concluzia că sensul trebuie căutat în calităţile formale ale operei, în organizarea ei retorică, cu alte cuvinte a pus prima piatră a edificiului poststructuralist.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

New Criticism

Teoria poetică a *new criticism* le este cunoscută cititorilor români – nu neapărat sub acest nume şi fără conştiinţa neapărată a apartenenţei ideologice

– din lecturile din T.S. Eliot, pentru care – mai ales în creaţia timpurie – poezia este feuda impersonalităţii, şi nu a emoţiei, iar căutările poetului trebuie să vizeze detaşarea, evadarea de sub povara afectului. Drept urmare „poezia nu este o eliberare a emoţiei, ci o evadare din emoţie; nu este expresia personalităţii, ci o evadare din personalitate" (Eliot, T.S., 1919, 79-80).

Rolul poetului nu ar fi transmiterea subiectivităţii proprii, ci găsirea unei modalităţi de a transmite o percepţie obiectivă a lumii, deoarece, ne dă de înţeles Eliot, „teoria metafizică a unităţii substanţiale a sufletului" trebuie corectată. Plină de semnificaţii în sine este modificarea, în istoria criticii literare, a obiectului acesteia: pînă la *new criticism* obiectul demonstraţiei critice îl face aproape în totalitate poezia – ca formă supremă de expresie artistică relevantă, însă, mai ales din anii '60 încoace, cercetările critice vizează proza, ficţiunea, în parte pentru că poezia nu are memorie istorică şi nici nu se preocupă de tema dezvoltărilor personalităţii, respectiv de temele sinelui, dar şi pentru că nu traduce metafora textualităţii (intrinsecă lumii postmoderne). Formulările lui Eliot din 1919, din eseul său programatic, intitulat *Tradition and the Individual Talent*, ideea unui „corelativ obiectiv" mediind relaţia dintre expresie şi realitate, reuşesc să anticipeze cîteva dintre interesele principale ale acestui curent critic atît de disputat.

Fără să articuleze o teorie în adevăratul sens al cuvîntului (pentru că nu fac parte dintr-o „şcoală" unitară şi pentru că nu au miză teoretică, ci practic-analitică), adepţii *new criticism*-ului sînt văzuţi în general ca un grup de reacţie la tehnologismul excesiv. Gerald Graff pune respingerea ideii că poezia ar comunica adevăruri ştiinţific verificabile pe seama faptului că, la începutul secolului XX, iritarea intelectualilor împotriva tehnologismului, comerţului şi utilitarismului atinge cotele unei „stări de război" (Graff 1970:X), aducînd astfel un deserviciu instituţiei criticii literare, care pretinde să apere tocmai adevărul. De aceea, pentru Graff, mişcarea ar avea chiar scopuri anti-ştiinţifice şi subversive, anunţînd deconstrucţia derrideană, deşi pentru Berman manifestul lor nu este anti-ştiinţific, ci strict anti-tehnologist.

New Critics

Cel mai interesant dintre reprezentanţii încă activi ai *new criticism*-ului, Cleanth Brooks, susţine că, deşi sensul poetic este diferit de sensul ştiinţific

(*Modern Poetry and the Tradition*, 1939) întreprinderea critică este, în mod obligatoriu, una de *metodă*, respectiv de studiu ştiinţific, iar sensul poetic depinde de organizarea conţinutului poemului, un conţinut specific, deci „neparafrazabil". În plus, această idee de sens organizaţional nu lasă loc unui concept de sens pre-existent în mintea poetului momentului creaţiei. Sensul se naşte exclusiv în momentul organizării lui lingvistice, respectiv retorice. În cele din urmă, pornind de aici Cleanth Brooks ajunge în 1947 la un fel de absolutism poetic, cînd, interesat de statutul de *poietes* (făcător, meşteşugar) al poetului, defineşte poemul ca obiect autoreferenţial, ca text despre experienţa actului de *poiein* însuşi. John Crowe Ransom foloseşte ideea lui Eliot de „corelativ obiectiv" (soluţie exclusivă a exprimării emoţiei în poezie) dezvoltînd modelul unui poem ca „obiect cognitiv", tratînd „o ordine a existenţei, un grad de obiectivitate care nu pot fi tratate în discursul ştiinţific" (Ransom 1941:281). Importantă este, în abordarea sa, intervenţia afectului, care nu mai este dezavuată, ci necesară ca un complement în organizarea unui sens poetic integral: „un poem frumos este unul care completează o structură logică, dar nu fără a acorda atenţia cuvenită particularităţii locale a componentelor sale, /.../ un discurs obiectiv, cu care sîntem de acord, conţinînd detalii obiective, care ne plac" (53-54).

Murray Krieger – teoretician aparţinînd mai degrabă tranziţiei dinspre *new criticism* spre alte soluţii critice - mută interesul pentru exprimarea „lumii" în poezie către interesul pentru descoperirea unui teritoriu unic, *specific* poeziei, unde explicaţia poetică să devină indispensabilă. Drept urmare, textul poetic devine obiect autonom, exterior, capabil el însuşi de analiză ştiinţifică, pentru că sensul său nu este dependent de nimic din exterior, iar determinismul interpretativ este respins laolaltă cu determinismul subiectului. Pe de altă parte, această plasare a obiectului textual în exterior este în acelaşi timp şi o disociere de metodele de interpretare ale şcolii de la Geneva (Georges Poulet şi studenţii săi, între care îi vom descoperi ulterior pe deconstructorii Miller şi de Man), pentru că acestea nu pornesc de la operă, ci de la realitatea conştiinţei. Această absolutizare a importanţei poemului i-a adus metodei lui Krieger numele de „contextualism" sau „perspectivism" (o variantă emulată de „contextualismul" *new criticist*), pentru că priveşte poemul ca pe un sistem contextual unic, cu organizare şi legi proprii. Felul în care Krieger jalonează, mai ales cu a sa *Theory of Criticism*, depăşirea *new criticism*

merită toată atenţia, inclusiv pentru felul în care teoreticianul îşi selectează metaforele: imaginile care transpar mereu din textul lui Krieger sînt metafore *umaniste*. Esteticul devine o modalitate de foraj ontologic, autorul ficţional este creatorul de obiecte şi forme, iar criticului i se rezervă, după expresia Ioanei Em. Petrescu, contururi de „erou umanist" (1985a:202). În ce constă „eroismul", fie şi „umanist", al unei poziţii critice? Murray Krieger nu înţelege poemul ca pe o realitate ontologică ultimă, deşi îl concepe ca pe un fundament absolut al lecturii critice: răspunsul său la întrebările despre natura poemului este ficţionalist, poemele susţinînd – în concepţia sa – tot atîtea „ficţiuni utile" (v. *Teoria criticii*). Or, tocmai aici intervine rolul eroic al criticului: acesta participă la lectură „ca şi cînd" ar participa la o realitate ontologică, suplinind prin ficţionalizarea implicită în această receptare scepticismul modern faţă de orice fel de esenţialism.

New critics nu ajung la asemenea concluzii, deşi accentul formal este esenţial şi pentru I.A. Richards, în *Principles of Literary Criticism* (1925), criticul îndreptîndu-se chiar către o nouă teorie a organizării tropilor. Însă abia în anii '30 interesul pentru retorică se generalizează, Richards ajungînd să declare, în *Philosophy of Rhetoric*, din 1936, că *orice* formă de limbaj este metaforică.

Cea mai coerentă mişcare critică anterioară, în Statele Unite, importurilor structuraliste, este *new criticismul*. Astăzi, opinia cvasi-unanimă privitoare la *new criticism* descrie un curent critic formalist, perimat şi aproape ridiculizat de insistenţa asupra nevoii de ştiinţificitate, simultan cu promovarea unor valori idealiste fără nici o legătură cu analiza ştiinţifică a literaturii. Impasul acestui curent foarte popular la mijlocul secolului XX este creat tocmai de faptul că, pornind de la nevoia de obiectivitate ştiinţifică, de la configurarea cunoaşterii poetice drept cunoaştere a realităţii, ajunge să piardă „bătălia pentru adevăr" (prin aserţiunea că poezia, deşi vorbeşte despre realitate, nu comunică adevăruri ştiinţific verificabile). *New criticism* se întoarce împotriva propriilor scopuri şi devine, în viziunea unor analişti precum Gerald Graff, o mişcare anti-empiristă care abandonează poezia într-un subiectivism „iraţional", care uzează „talismanic" de termenul de „experienţă", opunînd-o pe aceasta din urmă „conceptelor logice despre experienţă" (Graff 1979:140-145). Alte puncte de vedere văd însă bătălia ducîndu-se „în interiorul empirismului /.../ nu împotriva lui", şi mai degrabă împotriva idealismului şi a

metafizicii (Berman 1988:25-57), respectiv pentru o metodologie ştiinţifică a unei forme de cunoaştere neştiinţifică (poezia).

(Im)proprietăţi

Nici teoriile despre scriitor, nici cele despre cititor nu sînt interesante pentru *new critics,* acestea fiind lăsate fie în seama psihologiei, fie a sociologiei, pînă în momentul în care îşi vor coagula o disciplină proprie. Într-un dicţionar al curentelor literare, *new criticism* rămîne o achiziţie metodologică importantă (*lectura meticuloasă* sau *studiul imanent* - *close reading*) care nu reuşeşte să completeze însă decît nivelul tehnic al criticii, în absenţa unei teorii a limbajului , sau a unei teorii pur şi simplu (retorice sau măcar stilistice). Pentru Terry Eagleton, curentul se dovedeşte „rigid ştiinţific, [...] prea modest şi particularist", exersînd o lectură „obsesivă" „asupra textului literar izolat" (1983:91). Odată ieşit din arena teoretică americană, el lasă vacante atît poziţiile amintite, pe care se vor grăbi să le umple teoriile receptării, cît şi locul unei teorii a limbajului (absente chiar şi în momentele de glorie ale *new criticism*) care să intervină în discutarea creativităţii pe alte baze decît cele romantice. Acestea sînt opţiunile deschise importului teoretic francez.

Aspectul de stînga al structuralismului, pentru care subiectul este produsul unei acţiuni de construcţie, avînd deci caracter determinist, este prea puţin compatibil cu atenţia acordată de teoriile americane ideii de subiect liber. Stînga politică, întotdeauna marxistă în Europa, are în Statele Unite, la momentul pătrunderii structuralismului francez, mai ales accepţia de „politică dusă de aripa liberală a Partidului Democrat". Pe de altă parte, începe să se contureze tot atunci şi o accepţie mai apropiată de cea europeană[97]. Asocierea structuralismului cu ideea de stînga democrată este, în sine,

97 Pe aceasta, Berman o descrie în şapte trăsături: pe lîngă accepţia canonică, „stînga politică" ajunge să descrie în America opţiunea pentru: 1) schimbare socială (considerată „de stînga" datorită utilizării improprii a termenului de „revoluţie"); 2) încetarea războiului din Vietnam; 3) accentuarea valorilor individuale în detrimentul valorilor comunitare; 4) poziţiile ideologice susţinute de europenii existenţialişti, de şcoala de la Frankfurt etc. 5) valorile americane, constituţionale, jeffersoniene, capabile de revigorare politică în detrimentul valorilor „contra-culturii"; 6) radicalismul marxist al anilor'30; 7) eticheta de „marxist", chiar lipsită de acoperire ideologică ori filosofică (Berman 1988:103)

benefică, dar în altă ordine de idei contrazice tezele curentului critic anterior, respectiv tradiţia analizei literare (tradiţie susţinută ideologic de conservatorii din dreapta politică americană).

Chiar şi această privire sumară asupra *new criticism* este de natură să demonstreze că ideea de „subiect" cu care operează adepţii acestui curent critic este una *implicită*, moştenită de la empirişti, şi nu articulată separat, un concept de subiect combinatoric, capabil să asocieze, să organizeze şi să sintetizeze idei acumulate prin experienţă. Modelul cunoaşterii care decurge de aici este unul binar, deosebind o cunoaştere asociativă, poetică, bazată pe un fel de adevăruri interioare, respectiv pe organizarea impresiilor despre obiectele exterioare şi una asertivă, ştiinţifică, al cărei scop este emiterea de adevăruri verificabile despre substanţa lumii.

Libertatea ca ficţiune

Emulaţia dezbaterilor americane din anii '60 întâlneşte eforturile europene de a desemna o teorie care să succeadă fenomenologiei şi existenţialismului, filosofii puţin populare în Statele Unite dincolo de „ambianţa lor culturală" şi de nişte versiuni abreviate, utilizate mai mult ca suport al unei variante de stângism politic. Decupaje din Sartre şi Camus, decontextualizate ideologic, devin parte din contra-cultură, cărţi de căpătâi mai ales pentru tinerii americani fără antrenament filosofic din turbulenta generaţie '60, în preocuparea acestora de a descoperi alternativa la discursul tehnologist, oficial, care marginalizează valori ale vitalităţii şi ale personalităţii umane la care aceştia simt nevoia să revină. Mult mai importantă este manifestarea, la fel de contra-culturală, a unei noi poezii, în anii '60-'70 (cf., pentru un studiu românesc de poetică aplicată, Gheorghe Crăciun): mişcarea *beat* (Allan Ginsberg, Lawrence Ferlingetti), *biografismul* (Robert Lowell), *personismul* (Frank O'Hara). Toate aceste curente poetice trebuie puse în legătură cu modificarea de sensibilitate culturală discutată mai sus, ele constituind tot atâtea supape de depresurizare tehnologistă a unei vitalităţi umane în căutare de libertate creatoare şi de dinamism individual.

În vreme ce structuralismul european este influenţat de marxism şi de accentul acestuia pe valoarea pozitivă a tehnologiei, pe determinismul economic (concept aducător de disconfort americanilor), spaţiul american

BCU Cluj / Central University Library Cluj

mizează pe „sinele unitar şi pe liberul arbitru", adică tocmai pe noţiunile sacrificate de tehnologizare, motiv pentru care aici structuralismul nu depăşeşte amploarea ideologică a unei tehnici strict literare, fără a reuşi să impună un model de explicare a lumii. Jonathan Culler, continuînd eforturile lui Robert Scholes sau Terrence Hawkes, intenţionează în 1975, în *Structuralist Poetics*, să depăşească acest disconfort, căutînd argumente pentru care structuralismul trebuie salutat. Impedimentul principal este însă articularea structuralistă a conceptului de subiectivitate.

"Nu este *nimic* mai important pentru noi decît libertatea", scrie Berman fără teamă de patetismul acestei retorici, „deşi nu există nici o dovadă filosofică a libertăţii omului. /.../ În ciuda acestui fapt, noi /.../ nu ne putem lipsi de libertate. Americanii pot adopta orice sistem de gîndire, lărgindu-l pentru a include ideea de libertate; dacă nu se lasă lărgit, atunci îl subminăm." (1988:65). Optînd pentru conturul determinist al unui subiect „construit" prin limbaj, structuralismul pierde şansa articulării unei filosofii americane a subiectului. În ciuda accentelor ideologice involuntare, Berman are meritul de a formula aparentul paradox al unei societăţi atît de angajate în atingerea scopurilor ("căci aceasta este natura noastră"), în vreme ce scepticismul empirist rămîne intact: în lipsa oricăror dovezi – imposibil de produs – ale existenţei „libertăţii", „sinelui", „cauzei", lui Dumnezeu, americanii îşi organizează viaţa *„ca şi cînd* ar fi subiecţi liberi, înconjuraţi de un univers ordonat, deşi, dacă stăm să ne gîndim la asta, ne dăm seama că nu avem nici un suport filosofic pe care să ne bazăm" (1988: 66).

Ceea ce îmi reţine atenţia aici este faptul că, deşi la prima vedere sîntem martorii unei forme de schizofrenie socială (mult mai „sănătoasă" însă decît coerenţa marxistă sau decît consecvenţa altor încercări europene de a organiza viaţa practică în conformitate cu o filosofie sau alta, mai exact cu o utopie sau alta), în cele din urmă apelul despre care vorbeşte Berman se face la un model ficţional ("ca şi cînd"), la o „ficţiune utilă" (cum ar numi-o Nietzsche ori Krieger), şi încă mai exact la ficţiunea unui model cosmologic, care permite supravieţuirea unei „noţiuni mai puţin ambiţioase de progres şi afirmare de sine, încă folositoare eforturilor umanităţii de a se elibera de constrîngerile necesităţii" (Thomas 1991:73).

Nu este, aşadar, întîmplător faptul că structuralismul este amendat şi ajustat în numele unei inadecvări de substanţă, cîtă vreme spaţiul nord-ameri-

can ţine la coerenţa ficţiunii sale cosmologice – bazate pe libertatea şi autonomia unui subiect înscris într-o ordine universală -, pe care o vede ameninţată de formulările implicite ale discursului structuralist. Optînd pentru ideea unui subiect „construit", structuraliştii şi, mai ales poststructuraliştii nu au, cel puţin iniţial, parte de prea multă simpatie în spaţiul american.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

IV.2. Structuralism – între Europa şi America

Unul dintre actele de „achiziţionare" cele mai larg recunoscute, prin care structuralismul şi poststructuralismul sînt activate în America pentru raţiuni originale este celebrul simpozion despre „Limbajele criticii şi ştiinţele omului"[98], organizat la *Johns Hopkins Humanities Center* în octombrie 1966, cu participarea a peste o sută de teoreticieni, sociologi, critici literari din Statele Unite şi din Europa, cu toţii interesaţi de evaluarea „impactului gîndirii 'structuraliste' contemporane asupra metodelor critice din ştiinţele umaniste şi sociale" (Macksey şi Donato 1972:XV). Climatul critic al deceniului combină *new criticism* şi revizuirile lui de către Northrop Frye sau Murray Krieger, precum şi o tradiţie hermeneutică de factură fenomenologică, importată prin traducerile lui Poulet în America.

În cazul structuralismului şi al poststructuralismului, opinia cvasiunanimă în America este că aceste manifestări teoretice trebuie legate de dezvoltările stîngii politice (aceasta devenind, datorită lărgirii impresionante a conţinutului termenului de stîngă politică, discutată mai sus într-o notă, majoritate legitimatoare, respectiv marcă a corectitudinii politice, atîta vreme cît dreapta este catalogată drept rasistă, reacţionară şi conservatoare). Marea parte a blamului critic pe care îl poartă azi *new criticism* trebuie înţeleasă politic, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, mişcarea fiind anti-marxistă, reprezentată de scriitori racolaţi dintre conservatorii sudişti. Aceeaşi este logica succesului înregistrat în anii '60 de critica de sorginte marxistă, sociologică (inspirată, de pildă, de Gyorgy Lukacs): accentul acesteia pe studiul tematologic are avantajul de a pune în pagină un manifest ideologic, confortabil expresiei politice. În acest context, apariţia structuralismului, cu insistenţa lui pe *funcţie* (deci pe analiza structurală a componentelor unui sistem), poate fi văzută ca o binevenită relaxare ideologică, un fel de supapă la presiunea stîngii (presiune manifestă în actul critic literar, care monopolizase intervenţia critică pentru a o folosi asupra conţinutului). Cu toate acestea, structuraliştii sînt cît se poate de legitimaţi ideologic, pentru că, în esenţă, înlocuiesc determinismul

BCU Cluj / Central University Library Cluj

98 „The Languages of Criticism and the Sciences of Man", v. Lentricchia 1980:157 pentru o succintă recapitulare.

economic al marxismului cu un determinism lingvistic decontextualizat: subiectul determinat lingvistic, construit prin limbaj, psihicul uman „determinat" al lui Lacan, sînt cît se poate de conforme ideologiei marxiste. Structuralismul nu întîrzie însă să-i dezamăgească pe adepţii angajării politice, el rămînînd, spre dezamăgirea unor teoreticieni neo-marxişti, în plan practic, aproape la fel de pasiv ca şi *new critism*. Edward Said salută importul francez în 1975, sperînd să asiste şi la transportul subsecvent al încărcăturii politice pe care *tel quel*-iştii o impuseseră în Franţa, reproşîndu-i ulterior lipsa de „angajare istorică".

Structuralism european[99]

Mare parte din zgomotul pe care l-a făcut afirmarea structuralismului în Europa ţine de asocierea lui cu o anumită „revoluţie simbolică", respectiv cu o „conştiinţă acută şi neliniştită a cunoaşterii moderne" (Jeanrenaud 1996:267) a cărei afirmare corespunde pe de o parte cu o „criză a intelectualului angajat" (268), care ia cunoştinţă în anii '50 de atrocităţile comunismului, dar şi cu o ascensiune a ştiinţelor umane. Magia „ordinii" şi a cunoaşterii sistemice îndreaptă cercetarea umană spre o ştiinţă a structurii[100].

Istoriile americane ale structuralismului încep mai întotdeauna de la Saussure, deşi în Statele Unite termenul i se datorează lui E. B. Titchener, psiholog activ la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX. Pornind de pe poziţia empiristă conform căreia psihicul uman este alcătuit din senzaţii şi imagini ale senzaţiilor, Titchener se dedică (v. *Outline of Psychology*, 1897) investigării modului în care aceste imagini sînt alcătuite asociativ pornind de la elemente de bază – cele mai simple senzaţii ale experienţei – denumindu-şi

99 Din raţiuni de spaţiu şi de concentrare demonstrativă, nu mi-am propus să fac o analiză a structuralismului şi poststructuralismului european, rezumîndu-mă să punctez – oricît de schematic şi numai acolo unde discuţia a cerut-o – principalele teme şi articulaţii ale acestora. Intenţia mea nu a fost un tablou al structuralismului şi poststructuralismului, ci mai ales o analiză a relaţiilor dintre acestea şi curentele americane emulate în anii '80.

100 „Întrucît semnele sînt produsul sistemului şi nu au nici o altă consistenţă şi realitate în afara lui, teoretic, între sistem şi structură se stabileşte o echivalenţă şi din cele trei aspecte – element, structură, sistem -, numai structura are realitate, ca formă pură şi absolută a Ordinii" (Codoban 2001:27, despre preeminenţa structurii în structuralism).

teoria tocmai „structuralism". Interesant de ştiut este şi faptul că, în disputa cu behaviorismul fundamentat de J. B. Watson (*Behaviorism*, 1924), interesat de relaţia dintre modificarea stimulilor exteriori şi comportamentul uman, structuralismul lui Titchener pierde, devenind ipoteză neplauzibilă în practica şi teoria psihologică americană. Aceeaşi este şi soarta „structuralismului" lingvistic care denumea teoria bloomfieldiană a limbajului şi care domină cercetarea poetică anterioară şi chiar contemporană *new criticism*-ului.

În anii '60, tinerii americani nu mai găsesc behaviorismul satisfăcător social, pentru că nu poate explica problemele legate de devenirea individuală sau de conştiinţa de sine. Pe de o parte, ştiinţei i se fac concesii legate de metodologie: tehnicile analizei literare ori psihologice se reclamă de la discipline de astă dată „ştiinţifice", dar pe de altă parte, atît pe filiera existenţialismului european ("nou romantism" pentru Krieger) importat în variante de popularizare, cît şi prin recursul la un orientalism la fel de abreviat pentru cultura de masă, critica şi psihologia se lasă impresionate de valori umaniste (subiect liber, creativitate) care, chiar dacă nu coagulează încă o teorie, compun o atmosferă al cărei imperativ major este evadarea din constrîngerile ştiinţei şi ale logicii raţiunii.

În locul paradigmei centripete a ştiinţificităţii, tinerii se lasă cuceriţi la momentul respectiv de modele centrifuge, romantismul acestei epoci trebuind înţeles ca un „termen generic al aserţiunilor legate de liberul arbitru , schimbare socială, experienţă personală intensă şi un concept de adevăr (precum amestecul de contrarii al *new criticism*-ului) accesibil prin această experienţă" (Berman 1988, 88). Relevant este şi faptul că analizele de proză se înmulţesc în detrimentul poeziei: lecturile favorite sînt din Camus şi Sartre, din Dostoievski, Melville sau Joyce, largi naraţiuni ale descoperirii de sine. Acestea, la rîndul lor, forţează elaborarea, în teoria literaturii, a teoriei „punctului de vedere", recursul la analiza psihologică sau la „retorica ficţiunii" (Wayne C. Booth).

Pe lîngă perspectiva *new criticism*, critica americană de dinaintea impactului structuralist priveşte cu destulă familiaritate o tradiţie hermeneutică precum aceea a şcolii de la Geneva, a lui Georges Poulet, preluată prin *Adevăr şi metodă*, a lui Hans Georg Gadamer. Aceasta gîndeşte interpretarea ca pe un „proces divinator prin care ne plasăm în mintea autorului" (Gadamer 1975:164), păstrează specificul istorist al analizei literare, dar o integrează unei

„conştiinţe istorice" al cărei relativism „nu distruge pretenţia fundamentală la cunoaşterea obiectivă" (207).

În acest context, structuralismul (deşi el însuşi un marxism lingvistic) prezintă o serie de avantaje: are un caracter ştiinţific, nu pune accent pe *evaluarea* critică (aşa cum o făcuse *new criticism*) şi deţine o abordare *lingvistică* a fenomenului literar (absentă în *new criticism*). Înainte ca el să germineze cu adevărat în America, este precedat de cîteva apariţii care nu fac decît să confirme faptul că noul curent este adoptat pentru a umple un spaţiu gol al paradigmei teoretice de la acea oră, un spaţiu care, în plus, îşi precizează aşteptările. Între aceste apariţii care conturează un fel de structuralism *avant la lettre*, cartea lui Kuhn despre revoluţiile ştiinţifice seamănă cu o epistemologie structuralistă. Definind ştiinţa ca ansamblu, ca paradigmă, Kuhn apelează la un model sistemic. Teoria sa pune accentul pe presiunea exercitată de context pentru modificarea paradigmelor ştiinţifice prin „revoluţie". Paradigmele astfel rezultate nu se află în progres către adevăr, ci reuşesc doar să compună o serie succesivă de modele conflictuale. Punctul de maximă greutate a demonstraţiei îl constituie concluzia după care istoria ştiinţei nu avansează prin inovaţie individuală, ci prin acţiunea unor forţe *contextuale* asupra unui model deja constituit, adică a unei paradigme.

Northrop Frye

O a doua apariţie importantă este din domeniul criticii literare: *The Anatomy of Criticism*, a lui Northrop Frye. Aceasta păstrează legătura cu lectura „ştiinţifică" recomandată de *new criticism*, dar presupune şi axiome structuraliste. Literatura este privită ca un organism căruia i se face „anatomia", descrierea ocupînd locul pe care îl avea evaluarea, respectiv judecata de valoare pentru *new critics*. Autorul binecunoscutei *The Anatomy of Criticism* este încă un autor canonic: căutată în biblioteci, cartea lui se află pe rafturile consultate în mod curent, stabilind încă mare parte din canonul exerciţiului critic, aşa cum se predă încă astăzi în universităţi. Paradoxal, citind despre receptarea lui în Statele Unite, nu am putut să nu remarc utilizarea autorului într-un dublu scop: academic, el este încă folosit în regim exemplar, ca model canonic de scriitură critică; în schimb, în elitele academice, acelaşi Frye este discutat ca un autor de tranziţie între *new criticism* şi o formă de structuralism autohton

precum aceea reprezentată de Jonathan Culler. Volumul care l-a făcut celebru în canonul academic din toată lumea este, după cum o anunţă titlul, o formă de vizualizare a „trupului" criticii. Pe o perspectivă organicistă, Frye altoieşte atît cîştiguri ale *new criticism*, cît şi reflexe structuraliste (fără să fie structuralist în adevăratul sens al cuvîntului, căci „anatomia" sa nu este nici una a funcţiilor şi relaţiilor, nici a definirilor diferenţiale ale termenilor): lectura imanentă se aşază sub incidenţa unor legi (care sînt tot atîtea descrieri ale modalităţilor de structurare a operelor literare) şi a unor categorii narative (comic, romantic, tragic, ironic, după cum actualizează cei patru *mithoi* ai primăverii, verii, toamnei şi iernii), dar şi a unor mecanisme psihologice de adîncime. De la organismul literaturii, Frye trece aşadar la organismul naturii, imaginînd o literatură care „trece de la mit la ironie şi apoi se întoarce la mit, iar în 1957 ne aflam cu siguranţă undeva în etapa ironică, existînd semne ale unei certe reveniri la mitic" (Eagleton 1983:92).

Acesta este şi motivul pentru care, după unii autori, Frye nu reuşeşe să abandoneze calea organicistă a *new criticism*, reuşind mai degrabă să „o extindă la întregul corp al cîmpului literar" (Thomas 1991:44). Detaşarea fundamentală de *new criticism* este marcată de ideea autonomiei cîmpului literar: nu numai că literatura se naşte din literatură, dar, crede Frye, ea se manifestă ca „un limbaj", care nu transmite „adevăruri" de ordin superior, în sensul în care cred *new critics*, „deşi poate furniza mijloacele de exprimare al unui număr oricît de mare de adevăruri" (1972:451). Acesta este şi punctul în care proiectul lui Frye se rescrie ca proiect utopic, „pentru că este marcat de o teamă adîncă de lumea socială reală, de un disconfort în faţa istoriei înseşi" (Eagleton 1983:93), un proiect în care libertatea oferită de literatură este una exclusiv compensatorie, în care proiecţiile de imaginar se opun metaforelor din proiectul realităţii.

Afirmarea polisemiei sensului literar merge pînă la concluzia că interpretarea nu este exhaustivă. Fără să complice discuţia cu o teorie lingvistică, Frye păstrează o logică organicistă atunci cînd se referă la un centru al ordinii cuvintelor, care ar repeta logica centristă a ordinii naturii. Importanţa acordată retoricii este însă atît de mare, încît Frye ajunge să afirme că toate formele de limbaj sînt retorice, ceea ce intră în contradicţie cu ideea sa iniţială că limbajul literar ar fi tărîmul criticii ştiinţifice. Pentru Lentricchia, aceasta este dovada demersului subversiv al lui Frye, care şi-ar demonta la sfîrşit

demonstrația, dar pentru Berman același fapt demonstrează că, în pofida intenției sale de a face din actul critic un act științific, Frye nu este dispus să meargă pînă la sacrificarea credinței în libertatea voinței și în valorile umanismului. Părerea multor analiști americani ai importului structuralismului francez pe teren american este că varianta de structuralism rezistentă în Statele Unite este una în care descrierea franceză a curentului conviețuiește cu revizuirile lui[101]. Într-un anume fel, fundamentele structuralismului dogmatic (Saussure, formalismul rus, școala de la Praga, antropologia lui Lévi-Strauss, critica literară promovată la „Tel Quel") sînt asimilate în Statele Unite simultan cu elaborarea deconstrucției începută de Derrida în 1968, prin *De la grammatologie* sau preluată de Paul de Man, în *Blindness and Insight*, din 1971.

Structuralism – în America

Nu stă în interesele acestei lucrări elaborarea unei analize sistematice a structuralismului ori măcar a contributorilor lui (de altfel, o analiză a structuralismului francez și a surselor lui filosofice reclamă atenție exclusivă și suficient spațiu de dezvoltare). Iau structuralismul și poststructuralismul francez ca puncte de plecare și mă ocup, după cum am mai afirmat, de consecințele acestora la nivelul dezvoltărilor teoretice americane, dar și de operațiunea de selecție istorică, după care multe dintre ceea ce primii structuraliști credeau a fi „punctele tari" ale teoriei sînt ignorate sau trecute în umbră de aspecte considerate inițial minore. Debutul saussurean al structuralismului păstrează destule indecidabile pentru a da cîștig de cauză unor teze complet opuse, respectiv ideii că textul conține toate datele necesare explicitării sale (cum apare ea la formaliștii ruși sau chiar la unii dintre reprezentanții *new criticism*) sau că, dimpotrivă, referirea la procesele organizării lumii exterioare în sensuri literare este absolut necesară (cum se întîmplă la Barthes, Lacan, Foucault sau chiar Derrida).

De pildă, teoria lui Saussure, elaborată în *Cours de linguistique générale* (1916), a legăturii dintre semnificat și semnificant, componente ale semnului

BCU Cluj / Central University Library Cluj

101 O foarte bună bibliografie comparativă și istorică a lucrărilor majore care compun structuralismul european și a traducerilor americane (inclusiv a revizuirilor) în Berman 1988, 114-115.

lingvistic, pierde în importanţă în acest context în faţa ideii că semnele limbajului, singurele care fac posibilă structurarea lumii, deci cunoaşterea ei, nu au existenţă individuală, ci numai relaţională. Sensul apare doar în sistem, în diferenţele dintre termeni, făcînd imposibilă descrierea pozitivă a acestora: lingvistica lui Saussure porneşte de la aceeaşi probă a perechilor minimale aflate în opoziţie, a termenilor în opoziţie binară, cum o vor face şi Jakobson în fonologie, Lévi-Strauss în antropologie, Propp în analiza morfologiei basmului (1928) sau Greimas în naratologie – în *Sémantique structurale,* 1966, cu ideea unor perechi de concepte elementare ale gîndirii. Contagiunea modelului opozitiv se bazează mai mult pe metodologie decît pe orice altceva. Afirmarea exclusivităţii sensului relaţional se apropie foarte mult de empirismul sceptic al lui Hume, anunţînd scepticismul poststructuralist privitor la „referenţialitatea" limbajului.

Pentru Jonathan Culler – campionul elaborărilor americane pe baze structuraliste – tocmai dimensiunea sistemică a studiului literaturii este cîştigul major adus de structuralism[102].

Babeş-Bolyai Central University Library Cluj

Interpretarea fără memorie

Ca şi *new criticism*, abordarea lui Frye asupra criticii literare este lipsită de memorie, tratează un concept de critică amnezică, pentru care, spre deosebire de sistemul literaturii imaginat de Eliot istoric, în perpetuă modificare prin presiunea tradiţiei şi prin interacţiunea acesteia cu noile opere, sistemul literaturii, organismul ei, este secţionat în sincronie, ca pentru structuralişti. Un factor important al an-istoricizării studiului literar prin intervenţia structuralistă este accentul său lingvistic: pînă în anii '50, deşi articulată, lingvistica americană nu funcţionează ca auxiliar al studiului literar, însă o dată cu apariţia operelor lui Noam Chomsky (*Syntactic Structures,* 1957; *Cartezian Linguistics,* 1966; *Reflections on Language*, 1975) interesul cercetătorilor literari pentru lingvistică creşte.

---

102 „A ne angaja în studiul literaturii nu înseamnă să mai producem o interpretare a Regelui Lear, ci să ducem mai departe înţelegerea pe care o dăm convenţiilor şi operaţiilor unei instituţii, ale unui mod de discurs." (1975:23)

Deşi pentru cei mai mulţi autori Chomsky nu pare compatibil cu structuralismul, Culler îl consideră nu numai un factor decisiv în germinarea solului pe care urmează să fie naturalizat structuralismul, ci şi o cheie de lectură a acestuia (cu atît mai mult, cu cît Chomsky amendează ligvistica lui Bloomfield, care s-a numit şi ea „structuralism" înainte de structuralism, şi care se opune în conţinut tezelor pe care titulatura curentului le-ar presupune). Avantajele modelului lingvistic chomskian sînt date de statutul ştiinţific al lingvisticii sale – disciplină de sine stătătoare – şi de interesul pentru procesele şi structurile cognitive, respectiv de refocalizarea psihologică. Postulînd cvasi-cartezian existenţa unor capacităţi înnăscute de achiziţionare a limbajului, precum şi a regulilor de generare a unei gramatici „universale", cu realitate psihologică, Chomsky ajunge să conceapă posibilitatea unei gramatici generative prin care un set de reguli aplicabile unităţilor unui anumit vocabular sînt de natură să genereze un număr infinit de sintagme noi.

Pe poarta deschisă de Chomsky, capacitatea de cunoaştere a omului, *the human mind*, revine în ştiinţă (de unde fusese exilată de behaviorism), nu în descrierea ei neutrală, de „foaie albă" a lui Locke, ci mult mai aproape de definiţia ei carteziană, ca o facultate activă, mobilată cu cunoştinţe înnăscute, dar şi cu „intuiţii", creativă şi niciodată complet elucidabilă, păstrîndu-şi misterul. Acesta este şi punctul de care se leagă căderea în desuetudine a lui Chomsky pentru lumea teoretică americană: tonalitatea de descriere raţionalistă a teoriei sale este greu de acceptat într-o cultură cu educaţie empiristă îndelungată, cum este cultura americană. Chiar dacă unii autori[103] explică demonetizarea teoriei chomskiene prin delegitimarea politică a autorului ("stîngist" activ în anii '60, '70), cred că explicaţia trebuie căutată mai degrabă în aceeaşi inadecvare de model cultural pe care am invocat-o şi în cele de mai sus.

O teorie critică lipsită de memorie este incapabilă să păstreze o noţiune oricît de slabă de subiect liber, creativ, cu conştiinţă de sine, aşa că trecerea spre poststructuralism înseamnă în teoriile americane o recuperare a memoriei, nu neapărat a unei memorii istorice – deşi aceasta este implicită – cît a unei memorii *individuale*, a subiectului autonom, dar apoi a unei memorii *soci-*

103 „Cînd politica s-a liniştit, teoria a început să pară din ce în ce mai puţin plauzibilă" (Berman 1988, 111).

ale, a subiectului comunitar (v. virajul lui Tzvetan Todorov, care emblematizează destinul teoretic al structuraliştilor, de la o poetică structuralistă a prozei, unde se comportă ca şi cînd „ar exista ceva ce am putea numi o gramatică generativă narativă", spre dimensiunea etică a discursului critic, în volume interesate de recuperarea memoriei colective, a alterităţii şi a istoriei regimurilor totalitare). De notat aici că, pentru francezi, termenul de „poststructuralism" nici măcar nu este acceptabil, tocmai pe considerentul că „privilegiază o perspectivă temporală, ceea ce sugerează o continuitate prea puţin conformă conţinutului acronic al modelului epistemologic de tip structuralist" (Jeanrenaud 1996:268).

Structuralismul se bazează pe o explicaţie mecanicistă în care sensul este ocultat de modul de funcţionare. Poemul nu este interesant pentru criticul literar ca unitate de sens, ci în măsura în care poate fi descris ca un sistem de elemente dispuse într-un anumit aranjament (sau, după caz, ca element el însuşi al unei combinări de rang superior). Explicaţia poemului nu reclamă nimic mai mult decît observarea, identificarea şi descrierea (respectiv discursivizarea) respectivului aranjament. Pentru Fredric Jameson (1972), trecerea de la poem ca „obiect individual", ca „operă", la „text" şi „textualitate" trebuie legată obligatoriu de trecerea de la o concepţie organică la una fragmentaristă ("textualistă" la Brook Thomas), diferenţială, în care fosta „operă" nu mai reprezintă decît o sumă de relaţii ale unui text infinit. La fel, pentru Derrida, trecerea de la operă la text marchează începutul identificării „operei" cu un semn între altele.

Critica structuralistă nu recurge la descriptivism în disperare de cauză, ci sub convingerea că descriptivismul este unica metodă valabilă. Începuturile unei teorii structuraliste a poeziei se găsesc în formalismul rus care infuzează, prin Roman Jakobson, şcoala de la Praga, pentru care poezia este artă verbală (la Zirmunski), sau defamiliarizare, *ostranenie* (la Şlovski), a obişnuitului, respectiv decontextualizare urmată de recontextualizare. În această verbalizare/ defamiliarizare/ recontextualizare, trecutul (presupus) şi istoria (implicită) a structurii ori a elementelor nu au nici un cuvînt de spus. De acelaşi tratament are parte şi subiectul individual, care nu mai este sediul conştiinţei, originea sau fundamentul gîndirii, ci mai degrabă determinaţie a semnelor (în acelaşi fel în care, pentru Lévi-Strauss, oamenii nu reprezintă

sediul elaborării miturilor, ci, dimpotrivă, efecte ale felului în care miturile se elaborează ele însele).

Începuturile naratologiei structuraliste

Primele descrieri structuraliste ale narațiunii în termeni de „funcții" îi aparțin lui Vladimir Propp care definește, în *Morfologia basmului* (1928), independent de teoria lingvistică a lui Saussure, basmul ca rețea de treizeci și una de catene. Ideea de „funcție" narativă este legată și susținută la Propp de ideea povestirii ca structură de elemente constante, operînd într-o aceeași succesiune, indiferent de conținutul lor concret: indiferent ce sau cine îndeplinește o anumită funcție, aceasta este o constantă a structurii pe care o alcătuiește narațiunea. Am luat exemplul lui Propp pentru a semnala în ce măsură adoptarea sau „împrumutul" unei teorii sau metodologii este în primul rînd o chestiune de selecție dictată de organizarea imaginarului într-un anumit moment al istoriei mentalității unei comunități. De altfel, este aproape unanimă opinia după care există cel puțin *două* forme de structuralism, după cum este valorificat un același punct de plecare, respectiv Saussure. Formula proprie „începuturilor" stă sub o imagine *organicistă*, chiar sub metafora organismului ca ansamblu de funcții și relații (un fel de rescriere științifică a modelului cosmologic pitagoreic), și exploatează lingvistica saussureană mai ales în aspectul ei sistemic, relațional, în afirmarea unei legături între semne, pe cînd formula „tîrzie" dovedește o migrare a imaginarului spre metaforele crizei, ale *rupturii* și diferenței, această variantă concentrîndu-se mai ales asupra aspectului diferențial, asupra definiției negative a termenilor drept ceea ce nu sînt în raport cu alții.

Un neo-marxist britanic precum radicalul Terry Eagleton este cît se poate de ferm în condamnarea structuralismului ca „un atac calculat la adresa bunului simț. El refuză înțelesul evident al povestirii și caută în schimb izolarea anumitor structuri de adîncime ale acesteia, care nu apar la suprafață" (1983:96) sau „seamănă cu încercarea de a ucide pe cineva pentru a-i examina mai convenabil circulația sangvină" (109). Astfel, conținutul operei este înlocuit de „structura" ei, în acest fel orice text ajungînd subiectul propriei narațiuni, care povestește despre „propriile sale relații interne, propriile sale moduri de a face sens" (97), transformînd studiul narativului în naratologie.

Specificitatea textului poetic (pe care *new criticism* o plasează la nivel formal, ca expresie a unui nivel referenţial), este repusă de Jakobson în termeni lingvistici, la nivel de structură, în celebra sa definire a funcţiei poetice drept una care „proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinării".

Memorie neangajată

Fără să refuze explicit istoricitatea (implicită de pildă, la Şlovski, în constituirea „familiarului" care trebuie supus defamiliarizării), fără să şteargă intenţionat cu buretele o istorie pe cît de firească, pe atît de prezentă în faptul de limbă analizat în sincronie, structuraliştii asumă o poză amnezică, părînd perfect capabili să opereze cu datele prezentului, dar incapabili (sau complet dezinteresaţi) să le pună în perspectivă şi, prin urmare, să le ataşeze o formă de evaluare (istoricitatea presupunînd în primul rînd o „reacţie evaluativă" care „nu joacă nici un rol în varianta naratologică a structuralismului francez" – Fokkema şi Kunne-Ibsch 1977:17).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Este vorba despre faptul că structuraliştii aleg să nu introducă în demonstraţia ipotezei lor datele istoriei/ memoiei. Aici aş stabili prima deplasare de termeni care va duce la apariţia faliei dintre subiect şi obiectul său ori, în termenii lui Lentricchia, a rupturii dintre subiect şi „realitatea istorică". Subiectul nu mai recurge la exerciţiul amintirii, permiţînd realităţii să se îndepărteze pînă cînd ajunge o iluzie (iluzia referentului poststructuralist). S-a spus despre structuralism că este „înspăimîntător de anistoric" (Eagleton 1983:109), imaginînd schimbarea fie ca o înlocuire succesivă de sisteme sincronice, fie ca „tulburare şi dezechilibru într-un sistem esenţialmente lipsit de conflict" (110), dar nu s-a subliniat îndeajuns legătura dintre anistorismul său şi deprecierea subiectului *ca memorie* şi amintire, ca bază de date referenţiale. Mai degrabă, cînd nu este considerat un dat al modernităţii timpurii (ca la Kristeva 1973), anistorismul structuralist este „corectat" cel mai frecvent doar pe coordonata socială, cum apare la Jameson (1972) unde reintroducerea diacroniei ("realitatea timpului şi a istoriei însăşi") este imperativul de pus în relaţie cu „metodele sincroniste ale lingvisticii saussureene" (1972:X). Desigur, principala alternativă la anistorismul structuralist o oferă în anii '80 *new historicism,* „noul istorism". Unul dintre reprezentanţii lui mai tîrzii formulează apariţia curentului tocmai în termenii reacţiei la o amnezie culturală generali-

zată: „Una dintre precondiţiile unui nou istorism este senzaţia unei amnezii culturale tot mai puternice." (Thomas 1991:15).

Există o compensaţie pentru dezinteresul faţă de formele timpului şi ale memoriei? De cele mai multe ori, această întrebare găseşte un răspuns afirmativ în orientarea spre spaţiu şi valorile/ formele/ funcţiile lui. Renunţînd la timp, structuraliştii formalişti abuzează, într-un „determinism oarecum *spaţial*" venit să înlocuiască, „într-un spirit cu totul modern, determinismul temporal al genezei" (Genette 1978: 73).

Literatura este imaginată ca un vast cîmp de diferenţe şi de transformări cu logică topică, şi nu cauzală, avînd loc în simultaneitate. Neavînd nici un fel de apetenţă pentru relaţii de tip temporal, pentru stabilirea de filiaţii şi tradiţii, începutul structuralismului stă sub zodia relaţiei spaţiale, de tip reţea, cîştigînd „în determinism morfic ceea ce pierde în determinism temporal" (Jakobson 1963:233). Legătura dintre cele două mari absenţe: memoria şi istoria este cu atît mai semnificativă, cu cît, în momentul în care revizuirea acestei prime forme de structuralism devine imperioasă, atacul critic atinge ambele niveluri: o teorie a receptării (ca aceea imaginată de Riffatere ca alternativă, iar de Culler ca nuanţare a structuralismului), va desfiinţa ecranul ce obturează mişcarea memoriei, orientînd asupra unui sens care nu mai este liber de intenţia auctorială, dar nici pre-existent lecturii. Practicînd un structuralism difuz, Eco reintroduce în analiza textului o teorie a intenţiei, ca repune umanismul în discuţie. Noua „ambiţie"[104] a structuralismului este atacarea fenomenelor semantice, stabilirea unui „cod al conotaţiilor literare" (Genette 1978:98) care să organizeze „limbajul literar ca pe o a doua limbă în interiorul celei dintîi" (99).

---

104 Găsesc oportun să amintesc aici că, semnificativ, anumiţi critici francezi ai structuralismului (v. Cornelius Castoriadis) formulează obiecţii care îi apropie de criticii americani ai structuralismului, în ciuda faptului că una din principalele acuze este tocmai „americanizarea" culturii franceze. Castoriadis îi reproşează de fapt structuralismului incapacitatea de a gestiona o criză umană (indusă, în principal, tot prin tehnologizare, dar accentuată de delegitimarea marxismului şi de pierderea conştiinţei istorice). În plus, relevant este aici şi exemplul ilustru al lui Ricoeur care nu încetează să reclame întoarcerea la hermeneutică şi memorie, la istoric şi subiect. Paul Ricoeur ar putea constitui în sine un studiu de caz relevant în acest sens, cu atît mai mult cu cît teoreticianul are conştiinţa asumării unei poziţii cu atît mai precare şi mai predispuse posibilelor critici, cu cît este contrară curentului majoritar.

Îşi aminteşte cineva de cititor?

Ca şi formele trecutului, existenţa unui cititor este presupusă: structuralismul are în vedere un cititor ideal care, în mod paradoxal, este negativul celui pe care îl vor postula formule ceva mai tîrzii ale curentului, preocupate tocmai de fundamentarea unei teorii a receptării în spaţiul neocupat. Presupusul cititor ideal nu are contururile deterministe la care ne-am aştepta din partea unei ideologii a sensului relaţional, construit, ci se aseamănă mai degrabă cu metafizicul subiect cartezian: el este universal, condus de o raţiune capabilă să discearnă nu numai legile valide ale sistemului, dar şi elementele, respectiv contextele lor posibile, unitar în manifestare etc. Sub această formă, structuralismul este puţin atractiv pentru americani, aceştia preluîndu-l, în bună măsură, ca „o tehnică avansată de *lectură imanentă [close reading* – n.m., M.U.] a textelor literare" (Berman 1988: 141).

Cercetătorii americani simt nevoia de a minimaliza impactul structuralist, folosindu-se de o observaţie de natură epistemologică pe care am mai invocat-o aici: întîi, orice teorie americană tinde să respingă, pe termen lung, formulele de determinism teoretic (iar determinismul ştiinţific structuralist nu are altă soartă), apoi, în vreme ce Europa procedează la stabilirea unui determinism post-structuralist, unde „schimbarea este provocată cauzal de subiectivitate, dar nu de un subiect cartezian [...], americanii au înaintat spre o teorie a deconstrucţiei literare cît se poate de compatibilă cu libertatea subiectului, chiar dacă nu cu asumarea 'apodictică' a lui Descartes sau Husserl" (teoria „intersecţiei culturale" a lui Berman 1988:145).

Cred însă că putem ţine cont de această observaţie şi fără să reducem impactul structuralist asupra criticii americane la nivelul tehnicii. Fără să aibă parte în Statele Unite de voga pe care o cunoaşte în Europa, structuralismul participă decisiv la remodelarea canonului critic şi la legitimarea criticii literare ca disciplină autonomă, cu statut ştiinţific: structuralismul american nu există, dar impactul structuralist face critica şi teoria americană de nerecunoscut. În vreme ce *new critics* menţin ideea dualităţii modelelor de cunoaştere (poezia şi ştiinţa reprezentînd alternative), structuralştii anulează această distincţie stabilind diferenţa specifică a cunoaşterii poetice la nivelul reorganizării limbajului, deci la nivelul unei retorici lingvistice. Altfel, structuralismul

rămîne în Statele Unite un foarte bun model lingvistic, dar impracticabil în alte sisteme umane, pentru că „analiza lingvistică nu oferă o metodă prin care sensul unui text să poată fi dedus din sensul componentelor sale" (Culler 1975: 95).

O teorie a receptării

Producţiile teoretice americane, menite să descopere un succesor al *new criticism*-ului care ar beneficia de cîştigurile structuralismului, au grade diferite de curaj epistemologic: unele se mulţumesc să „nuanţeze", iar altele reclamă adevărate „alternative". În acest efort, interesul lor se concentrează, firesc, asupra zonelor de indeterminare ale prezumţiilor structuraliste, respectiv asupra axiomelor (adică a legilor rămase nedemonstrate) care le fac posibile.

Un prim punct de oprire îl constituie ideea *arbitrariului* semnului lingvistic, respectiv susţinerea unei legături întîmplătoare (dacă nu complet absente) între semnificat şi semnificant. Acestei zone de umbră i se găseşte o ipostază mult mai clară: legătura convenţională. În termeni de convenţie, analiza structurii face loc unei teorii a receptării, deoarece implică un rol activ al cititorului şi al lecturii sale: acesta creează textul, mai precis sensul lui, printr-un întreg sistem de aşteptări, predispoziţii, circumstanţe care intră în contact cu structura textului. În anii '70-'80, America recuperează – cu destulă întîrziere – o serie de texte europene esenţiale în fundamentarea unei teorii a receptării, de la *Opera literară* (1931) a lui Ingarden (tradusă în engleză în 1973, care concepe lectura ca pe o operaţiune de „umplere" a spaţiilor goale, a zonelor de indeterminare ale textului), la *Adevăr şi metodă* (1960) a lui Gadamer (tradusă în 1975, pentru care sensul este istoric, construit ca rezultat al unei cunoaşteri specifice, cu un anumit orizont etc.) sau la operele lui Hans Robert Jauss sau Wolfgang Iser, la fel de bine primiţi şi astăzi în Statele Unite.

Jonathan Culler – teoreticianul american cu contribuţia cea mai mare la naturalizarea structuralismului – va exploata aceste poziţii într-o încercare de a concilia, pe teren american, structuralismul cu anumite filoane *new criticiste*. Deja la Culler este evident procesul de rescriere a conţinutului curentului, autorul răsturnînd termenii ecuaţiei: în locul unor structuralişti canonici precum Greimas sau Jakobson, el îl preferă pe mult mai incon-

secventul Roland Barthes, în care vede deschiderea necesară spre o teorie a lecturii, pe care o numeşte deocamdată „poetică structuralistă". Vorbind despre un sens construit „dintr-o serie de dezvoltări cărora le dă naştere" (1975:132), Culler mută accentul structuralist de pe descrierea funcţiilor spre o discutare a procesului lecturii, a conţinutului acestui proces, întreprinderea reuşind, în această formă, să găsească un numitor comun cu *new criticism*. Este uşor de observat însă cum ceea ce el numeşte „poetică structurală" este, de fapt, o teorie deloc structuralistă a lecturii, în care „convenţiile de gen" condiţionează afirmarea posibilităţilor de sens şi de operaţiile cititorului (subiect individual căruia îi aparţine atît alegerea conţinutului pe care doreşte să îl comunice, precum şi momentul în care o face), chemat să „naturalizeze" sensul. Concluzia lui Culler este omnipotentă, asumînd şi un cititor omnipotent: „putem face [...] ca *totul* să semnifice" (138).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

IV. 3. După structuralism: şcoli critice nord-americane

Influenţa poststructuralistă nu se manifestă unitar: există cel puţin două valuri distincte, funcţie de linia teoretică europeană care deţine monopolul. Un prim val derivă din lucrările unui Roland Barthes şi Jacques Derrida şi este manifest între sfîrşitul deceniului şapte şi începutul deceniului opt. Acest moment vizează un discurs predominant lingvistic, literar-textualist. „Jocul liber" al semnificanţilor, propovăduit de Derrida într-o lucrare precum „Structură, semn, joc în discursul ştiinţelor umane" scoate semnul lingvistic de sub tutela metafizică, transcendentă, deplasează semnificatul faţă de semnificant şi transformă literatura (şi lumea) în intertextualitate[105].

Textul, sub care vom citi conceptul impus de Roland Barthes în locul operei (v. *Moartea autorului*), definit ca spaţiu multidimensional de întîlnire şi conflict al mai multor scrieri, nu are orgoliul de a reprezenta altceva decît propria reflexivitate. Instanţa autorului, precum şi aceea a subiectivităţii şi a subiectului creator, aşa cum le-a imaginat discursul filosofic de pînă acum, sînt expulzate din dezbatere, fără remuşcări, printr-un simplu anunţ mortuar (sau cel mult prin „situarea" lor funcţională), pierzîndu-se din vedere faptul că negarea reprezentării va face imperativă tocmai reproblematizarea subiectivităţii şi a legitimării auctoriale. „Anti-" sau „non-reprezentativul", ca termen la ordinea zilei, implică faptul că unica raţiune a textului care şi-a pierdut calitatea de fotografie a lumii (fie ea infidelă sau deformatoare, trucată sau interpretată) este aceea de a fi reflexul ideologic al propriului context. Aici vor descoperi teoreticienii americani punctul slab al acestei prime mişcări, şi anume vulnerabilitatea ei faţă de incontestabila politicizare/ ideologizare a dezbaterii postmodernismului, fapt care îi va determina căderea în desuetudine la începutul anilor '80.

Trecînd de la structuralism la poststructuralism, observăm o modificare de interese: „dinspre obiectul analizei înspre cititor, dinspre o teorie generativă a operei spre o teorie textuală sau retorică a discursului, de la

BCU Cluj / Central University Library Cluj

105 „Infecţioasă, corozivă şi imposibil de reprimat, deconstrucţia ameninţă programatic toate formele de convenţie. Mai ales, ea subminează însăşi noţiunea de carte, oferindu-ne în locul ei o formă radicală, poreclită text." (Leitch 1983:XII)

codificarea semnelor la explozia tuturor lanţurilor de semnificanţi, de la lege la anarhie, de la exactitatea ştiinţei la artă extremă, de la seriozitate la joc" (Leitch 1983:10).

Într-un „manifest întîrziat" al teoriilor intertextualităţii (între care deconstrucţia ocupă locul principal), Leitch traduce în scurte etichete sentinţele deconstructiviste privitoare la strategia imaginării semnului ca absenţă, la iluzia limbajului literal, dar şi la statutul 'sinelui' şi al celorlalte forme de fundament: „Conceptele de 'fiinţă', 'conştiinţă', 'identitate', 'prezenţă' şi 'sine" sînt, toate, prefabricate, confecţionate – interpretări. Funcţii, nu realităţi. Efecte de limbaj, nu cauze. Aceleaşi lucruri sînt valabile şi pentru '*sens*'." (58). Termeni cvasi-identici sînt utilizaţi de Eagleton într-un rezumat al cîştigurilor structuralismului: „demistificarea literaturii", „caracterul de construct al sensului uman" (1983:106), care survine din faptul că modul nostru de interpretare este precondiţionat de structurările anterioare ale limbajului aflat la dispoziţie, şi, în sfîrşit, decurgînd de aici, afirmarea caracterului de construct lingvistic al realităţii înseşi (o realitate care nu mai este reprezentată în limbaj). Tot ca pe un cîştig priveşte Eagleton şi efectele acestei textualizări a lumii, respectiv felul în care rescrierea realităţii sub condiţionare lingvistică promite să modifice relaţiile de putere ("ameninţă securitatea ideologică a celor care şi-ar dori ca lumea să se afle sub controlul lor" – 108).

Dacă la capitolul „reuşitelor" structuraliste unanimitatea teoretică este discutabilă, la capitolul opus, al „scăderilor", unanimitatea apare cu foarte mare claritate: o gravă sau mai puţin gravă rigiditate scientistă, perpetuarea iluziilor organiciste cu privire la „structură" şi „sistem", transferul metodologic ilicit şi abuziv etc. Preluînd o parte din amintitele cîştiguri ale primului val poststructuralist, cel de al doilea, iniţiat de contribuţiile lui Michel Foucault, Jacques Lacan, Gilles Deleuze sau Felix Guattari, asumă o realitate a textualităţii şi semnelor, numai că pun accentul principal pe noţiunea de putere şi pe constituirea subiectivităţii. Cunoaşterea capătă un marcaj „suspect" la Foucault (nu numai în varianta arogantă, cu pretenţii de ştiinţificitate), tocmai pentru că implică exerciţiul coercitiv al puterii. Legitimarea discursurilor puterii este investigată, de aceea, prin toate mijloacele, pentru atingerea scopului mărturisit de a destitui orice încercare de instaurare a hegemoniei vreunui sistem discursiv, oricare ar fi el. Soluţiile vor veni, firește, din apelul la un registru de noţiuni care favorizează fragmentul, marginalul, rebeliunea.

Între acestea vom număra diferenţa, pluriformismul şi multiplicitatea. De asemenea, o subiectivitate transformată în *machine désirante*, „maşină doritoare" (Deleuze şi Guattari), dă naştere unei epistemologii a dorinţei definite ca grund anterior polarizării opozitive subiect/obiect, reprezentare/ construcţie etc.

Este poststructuralismul acelaşi lucru cu postmodernismul?

Datorită proliferării practicilor deconstructive, poststructuralismul ajunge, în anii '70, pentru mulţi cercetători americani, un sinonim al postmodernismului, în vreme ce pentru alţii, majoritatea britanici, există o diferenţă majoră între poststructuralismul derridean (considerat constructiv din punct de vedere politic) şi postmodernism (reacţionar şi nihilist în viziunea lui Anthony Easthope din *British Post-Structuralism Since 1968*, apărută în 1988). Confuzia este favorizată şi de apariţia unor lucrări în care practica artistică postmodernă şi dezbaterea teoretică dusă în jurul poststructuralismului sînt inseparabile.[106]

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Încercările de clarificare a distincţiei dintre postmodernism şi poststructuralism nu pot trece cu vederea faptul că, în primul rînd, poststructuralismul ajunge să fie aplicat artei postmoderne abia la sfîrşitul anilor '70, deşi se afirmase deja de un deceniu. Prima generaţie de practicanţi americani ai deconstrucţiei - *şcoala de la Yale*, considerată adesea, din prea multă grabă, drept un amvon al postmodernismului – se orientează în lecturile şi exemplificările teoriilor poststructuraliste, asupra literaturii moderne, după cum procedează, la rîndul lor, şi poststructuraliştii francezi.

Cea mai vizibilă diferenţă dintre cele două concepte mi se pare aceea dintre o practică larg culturală (chiar socio-culturală) – postmodernismul, şi o teorie înglobată în reţeaua discursivă a respectivei practici – poststructuralismul (teorie care, după logica reţelei, modifică în permanenţă morfologia schimburilor relaţionale). O a doua, ceva mai particulară, vizează rela-

106 Să nu uităm şi de faptul că anumite descrieri din discursul ştiinţific sînt catalogate drept poststructuraliste pentru că dau prioritate relaţionalismului. Acesta este cazul descrierii pe care fizicieni precum Lee Smolin o dau cîmpului gravitaţional: „punctele spaţiului nu au o existenţă în sine – singura semnificaţie pe care o poate avea un punct este de a denumi un aspect particular în reţeaua de relaţii dintre cele trei seturi de linii de cîmp" (Smolin 2002:33).

ţia cu „timpul": recuperat de postmodernism, dar exclus din varianta franceză a curentului teoretic. Să anticipez aici că americanii vor găsi la acest capitol o soluţie de compromis: vor păstra textualitatea deconstructivă, recuperînd un nou sentiment al istoriei (literare), într-o variantă de poststructuralism cu adevărat postmodern, respectiv în teoriile „noilor istorişti".

IV.3.A. „*READER-RESPONSE CRITICISM*": TEORIA RECEPTĂRII

Atenţia acordată de *reader-response criticism* (teoria receptării) reistoricizării procesului de interpretare trebuie pusă în legătură cu revenirea la problematizarea subiectului, pe care structuralismul o trecuse în invizibilitate, precum şi cu activarea/ ignorarea unei memorii, fie ea istorică (de tip comunitar) sau personală (individuală). Legătura este evidentă, de pildă, în analiza lui Lentricchia (v. 1980:146) asupra celor trei filoane care îşi dispută teoria receptării în America: unul structuralist (reprezentat de Stanley Fish, în „Interpreting the Variorum") şi două fenomenologice, importate din Europa, (primul reprezentat de Wolfgang Iser, pe urmele lui Ingarden, şi al doilea de Gadamer). Preferinţa lui Lentricchia pentru Iser şi Gadamer este evidentă cînd îi reproşează lui Fish tocmai desconsiderarea istoriei[107]. Fish este unul dintre cazurile cele mai incitante din *reader-response criticism* (şi numele de referinţă), tocmai pentru că apelează la subiect şi intersubiectivitate (respectiv la acţiunea lor într-un prezent textual, reuşind să nege totuşi subiectivitatea ca determinaţie temporală). Fish exploatează un concept nonreferenţial de adevăr, precum şi o concepere lockeană a perceperii (receptării) lumii ca definire de sine (lipsită, totuşi, de ideea „virginităţii" psihicului uman). De vreme ce datele brute ale realităţii (*brute facts*) nu există dacă „nu ştim despre existenţa lor", atunci ceea ce există sînt exclusiv sensurile umane (*human meanings*) (1976). Pînă la urmă, reproşul pe care i-l aduce Lentricchia (că ajunge la negarea interpretării însăşi), poate fi generalizat dacă revenim cu

---

107 Lentricchia pare să nu înţeleagă altfel memoria, decît ca istorie, respectiv ca istorie literară, tradiţie culturală, cel mult memorie comunitară. De pildă, recuperarea de către Iser a unei memorii individuale, a unei istorii personale a cititorului i se pare insuficientă: „de la o teorie care la început promitea să avanseze într-o direcţie istoristă, rămînem cu o teorie organizată în jurul deliciilor subiectului personal al cititorului" (1980:150).

atenţie la punctul de plecare al traiectoriei lui Fish: negarea specificităţii obiectului interpretării: „pe masă nu se află deloc o operă literară obiectivă".

Abordarea lui Stanley Fish, hrănită de structuralism, reprezintă vocea principală a teoriei americane a receptării[108]. El iniţiază o teorie structuralistă a interacţiunii cititorului cu textul, fără să acorde iniţial credit intenţionalităţii auctoriale: un cititor ideal în interacţiune cu un text lipsit de determinări vor produce sensul, ca rezultat al activării aici şi acum a unor strategii interpretative deprinse dintr-o anumită comunitate. Cum nu există cititor care să nu poată fi înscris într-o comunitate interpretativă ale cărei strategii să le împărtăşească, rezultă că orice interpretare este o funcţie de convenţie (respectiv de convenţiile active în respectiva comunitate). Care este subiectul receptor vizat de Fish cel puţin prin implicaţie? Este el liber sau determinat? Pentru Iser, de pildă, acelaşi interes pentru receptare duce la exaltarea subiectului individual, manifestat creativ, imaginativ, în defavoarea conceptelor de cititor şi autor „construiţi" cultural. În mod cert însă, pentru Fish, el este format de comunitatea al cărei „membru" este (a se nota metafora organică), dar, în acelaşi timp, îşi afirmă libertatea în construcţia sensului, cum apare definit într-un articol mai vechi: „evident, cititorul meu este un construct, un cititor ideal sau idealizat; ceva ca şi 'cititorul matur' al lui Wardhaugh sau cititorul 'potrivit' al lui Milton, sau ca să folosesc propriul meu termen, cititorul este unul informat." (1981:321).

Comunităţi interpretative

Cui îi mai foloseşte, în această interpretare, subiectul auctorial şi – mai ales, ce imagine îi este rezervată acestuia? Soluţia ingenioasă care îi permite lui Fish să se ocupe de autor ignorîndu-l în acelaşi timp este concentrarea atenţiei asupra ideii de comunitate interpretativă. Aceasta este imaginată ca o formă „fragilă, dar reală" (1976:473) de coliziune a două extreme: idealul „înţelegerii perfecte", în care „textele ar fi independente de interpretare" şi, pe de altă parte, frica de „anarhie interpretativă", de momentul cînd „inter-

108 Cele două sintagme, *reader-response criticism* şi *teoria receptării* nu sînt perfect congruente, prima denumind mai exact dezvoltarea unei tradiţii hermeneutice interesate de cititor în perspectiva unui neo-pragmatism lingvistic american. Am considerat totuşi distincţia neglijabilă în context.

pretarea (crearea textelor) s-ar face absolut la întîmplare". Conceptul este în măsură să răspundă şi pentru condiţionările exterioare ale lecturii (niciodată inocentă, mereu prinsă în interdeterminări socio-literare, istorico-estetice complexe), precum şi de non-specificitatea lecturii literare (marcată de istoricitate). În acelaşi timp, sintagma de „comunitate interpretativă" (pe care neo-pragmatistul Fish o modelează după Charles Sanders Peirce, „părintele" pragmatismului lingvistic) contrariază acuzele de stabilitate monolitică, deoarece denumeşte „un motor al schimbării", şi nicidecum „un mecanism pentru excluderea lumii, ci pentru [...] transformarea peisajului într-un material al propriului proiect, un proiect el însuşi modificat chiar de acţiunea sa" (1987:433).

Conceptul de „comunitate interpretativă" îi permite lui Fish un exerciţiu de extrapolare: fiind o noţiune incluzivă, „comunitatea interpretativă" ar face redundantă definirea intenţiei auctoriale, pentru că, afirmă Fish în articolul amintit, „a alcătui profilul cititorului informat sau avizat înseamnă în acelaşi timp a caracteriza intenţia autorului şi viceversa, pentru că şi una, şi alta înseamnă a preciza condiţiile contemporane ale spunerii" (1976:476). Să ţinem cont aici de faptul că, vorbind despre autor, Fish îl are în vedere tot pe cititor, ca „adevărat scriitor".

Eagleton consideră recursul la conceptul „strategiilor interpretative" ca o precauţie anti-hermeneutică, o modalitate de evitare a „dizolvării textului într-o mie de lecturi concurente" (1983:86). Indiferent dacă este aşa sau nu, cert este că atitudinea lui Fish are rădăcini pragmatice: interesat de ceea ce „face" poemul, teoreticianul scrie pentru a corecta „eroarea erorii afective", amendînd o observaţie făcută de W. K. Wimsatt şi Monroe C. Beardsley în 1954 (*The Verbal Icon*) la adresa imaginării actului critic. Suprapunerea a ceea ce *este* poemul cu ceea ce *face* el este numită de Wimsatt şi Beardsley „eroarea afectivă", care ar deturna căutarea legitimă a semnificaţiei către zone emoţionale, non-obiective. Fish insistă asupra ideii că interpretarea nu se poate fundamenta decît pe înţelegerea „semnificaţiei ca eveniment", pe surprinderea a ceea ce „textul efectuează asupra ta". Ideea că lectura critică ar putea aspira la obiectivitate îi apare lui Fish nu numai iluzorie, ci şi ca o iluzie cu atît mai periculoasă, cu cît „ea este atît de convingătoare din punct de vedere fizic" (1981:318). Din punctul de vedere al lui Lentricchia, excluderea din calcul a obiectivităţii actului critic conduce spre un individualism relativist,

pentru că astfel „nu trebuie să ne mai străduim să avem dreptate, ci doar să fim originali" (1980:186).

Integrarea temporalității este posibilă cu ajutorul „erorii afective", care secvențializează interpretarea pe bucăți foarte mici, pe cadre interpretativ-afective, succesive și absolut subiective, care fac din literatură o „artă cinetică" (319). De fapt, Fish nu face decît să urce semnificația temporalității (cautată cel mai adesea, inclusiv de către criticii lui Fish, la nivelul structurii de adîncime) la etajul structurii de suprafață, operațiune pe care o vede secondată de o metodă „radical istorică" (322), pentru că privește secvențialitatea, pluralitatea lecturilor ca pe o garanție de istoricitate, iar criticul ca pe o instanță compusă, care „trebuie să își asume responsabilitatea de a deveni nu un cititor, ci un număr de cititori informați; fiecare dintre cititori fiind identificabili printr-o matrice de determinanți politici, culturali și literari." (322-323).

Desigur că teoria lui Fish reușește să acorde – dacă și-a propus-o – supremație absolută cititorului (chiar păstrîndu-l între cadrele unui determinism pragmatic). Este însă vizibil că absolutismul receptor se obține cu prețul unor sacrificii consistente: primul vizează dizolvarea esteticului. Un cîmp textual în care nu există obiecte literare și non-literare face imposibilă susținerea canonului estetic și, mai mult chiar, anulează premisele hermeneutico-estetice ale actului critic (distruge interpretarea). Al doilea sacrificiu devine major în perspectivă istoricistă: investigarea aceluiași cîmp în sincronia unui prezent al relațiilor textuale suspendă temporalitatea și dimensiunea istorică a textului literar.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Dincolo de acestea, însă, propun un exercițiu de suspiciune față de maniera în care, reținînd afectivitatea, Fish destituie subiectul auctorial înlocuindu-l cu subiectul critic: văd în această substituție tocmai figura auctorialității, pe care teoreticianul Stanley Fish și-o arogă discreționar. Textul teoretic al lui Fish se deschide mereu interogativ, în maniera anecdotic-ironică proprie pragmatiștilor de pînă la Rorty. „Is there a Text in This Class?" sau „What Is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things about It?" se întreabă teoreticianul în debutul exercițiilor sale de lectură. În consecință, acestea capătă valoare de răspuns, un răspuns formulat tocmai de către cititorul care a devenit „adevăratul scriitor" și de criticul care și-a asumat să fie „mai mulți cititori", respectiv de către eul critic. Autorul pe care îl coagulează demersul analitic al lui Fish este acest eu critic marginalizat de tradiția estetică,

iar pentru a-i face loc în literatură, toate „sacrificiile" menţionate mai sus sînt justificate. Cu aceste eforturi, în cîmpul textual fără obiecte specifice, fantasma criticului care, deprinzînd strategiile interpretative ale comunităţii sale ("literatura") devine el însuşi autor, a ajuns credibilă.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

IV.3.B.1. „DECONSTRUCTION": DECONSTRUCŢIA (ŞCOALA DE LA YALE): CARACTERE GENERALE (I)

Deconstrucţia este „numele pe care îl dă Derrida metodologiei născute din analiza sa despre ce este textul şi despre modul cum trebuie el citit" (Berman 1988:208). Fără să fie corectă, definiţia lui Berman este absolut simptomatică pentru felul în care deconstrucţia este preluată în Statele Unite pentru a fi deturnată de la înţelegerea ei derrideană. Jacques Derrida explică în repetate rînduri că deconstrucţia nu este decît unul dintre termenii – cu aceeaşi valoare de reprezentativitate paradigmatică – pe care îi foloseşte în acelaşi scop (deturnarea discursurilor înspre posibilităţile pe care afirmarea sensului ca prezenţă le-a închis). În loc de *deconstrucţie* – aflăm de la Derrida – putem vorbi cu aceeaşi îndreptăţire despre „urmă", „diferanţă", „grefă textuală", „ştergere", „spaţiere", „hymen", „invaginare" etc. Termen preferat mai degrabă prin capriciu cultural, decît prin privilegierea lui de către autor, deconstrucţia – ne precizează Derrida în mai multe formulări, nu este nici o metodă, nici o tehnică, cu atît mai puţin o şcoală[109] - măcar pentru motivul că este irepetabilă şi, prin urmare, neformalizabilă. Printre puţinele definiţii pozitive pe care le oferă deconstrucţiei chiar celebrul ei inventator se află aceea de „situaţie"[110] presupunînd o dublă mişcare (o *neutralizare* urmată de o *reinscripţionare*). Cum putem împăca afirmaţiile anti-metodologice, pe de o parte, cu insistenţa lui Derrida, pe de alta, asupra acestei duble funcţii a deconstrucţiei (de a anula opoziţiile şi de a deplasa sistemul)? Se pare că imposibilitatea răspunsului, suspendarea în indecizie face ea însăşi parte din manifestul derridean al deconstrucţiei, după cum ne-o dovedeşte invocarea, în *De la grammatologie*, a dublei legături ca „datorie" faţă de prezenţă şi faţă de absenţă în acelaşi timp.

---

109 „Deconstrucţia nu este nici o teorie, nici o filosofie. Nu este nici o şcoală, nici o metodă. Nu este nici măcar un discurs, nici act, nici practică. Ea este ceea ce se întâmplă, ceea ce se întâmplă astăzi în ceea ce se numeşte în mod curent societate, politică, diplomaţie, economie, realitate istorică şi aşa mai departe. Deconstrucţia este ceea ce este în cauză." (cf. "Some Statements and Truisms")

110 „Nu există o întreprindere deconstructivă – ideea de proiect este incompatibilă cu deconstrucţia. Deconstrucţia este o situaţie." (cf. „On Colleges and Philosophy").

Ca *metodă*, deconstrucţia este strict americană şi este cultivată de „şcoala de la Yale", primii adepţi americani ai lui Derrida (Paul de Man, Harold Bloom, J. Hillis Miller şi Geoffrey Hartman) – care sînt şi cei dintîi responsabili pentru modificarea zonelor de interes poststructuralist pe teren american. Foarte frecvent, deconstrucţia ca *şcoală teoretică* este confundată cu *metoda deconstructivă* (al cărei imperativ este, în formula lui Leitch, „repetă şi subminează!" sau „de a arăta cum ajung textele să-şi stînjenească propriile sisteme logice", după Eagleton), şi care cunoaşte o utilizare mult mai largă, dincolo de cadrele teoretice stabilite de criticii de la Yale[111].

Se mai cere menţionat faptul că, în paralel cu deconstrucţia de la Yale, în America mai funcţionează o filieră deconstructivă care valorifică hermeneutica heideggeriană sub numele de *destrucţie*. În volumul lui William B. Spanos, intitulat *Martin Heidegger and the question of Literature: Toward a Postmodern Literary Hermeneutics*, Leitch vede triumfînd această tradiţie, ale cărei rezultate mai numără o *hermeneutică distructivă* (susţinută de Paul Bové) care, deşi porneşte, ca şi deconstrucţia de la Yale, de la ideea că orice lectură este *misreading* (lectură necreditabilă), pretinde că poate ajunge la „adevărul textelor". Chiar dacă această filieră se păstrează suficient de mult între cadrele hermeneuticii europene post-heideggeriene, ea merită reţinută ca o încercare de a păstra intactă temporalitatea existenţei şi a textelor, împotriva abuzului post-structuralist de spaţialitate. Curentele americane de extracţie fenomenologică rămîn, de altfel, cît se poate de conforme dezvoltărilor europene. Poate această lipsă comparativă de „spectaculos" le-a făcut mai puţin vizibile pentru cercetătorii europeni înşişi.

Din păcate, una dintre prejudecăţile cele mai frecvent întîlnite în dezbaterile europene asupra teoriilor americane le arestează pe acestea din urmă exclusiv în *deconstrucţie* şi *poststructuralism*, ceea ce este fals şi reducţionist. Dimpotrivă, în Statele Unite se cultivă alternative fenomenologice deosebit de incitante. Eşecul destrucţiei este dat tocmai de contradicţia ei internă, de „moartea diseminării la naşterea adevărului": „firicele de umanism [...] ancorează şi sufocă proiectul destrucţiei" (Leitch 1983:86).

111 V. definiţia pe care o dă Terry Eagleton „tacticii deconstructive": „concentrarea asupra punctelor *simptomatice*, asupra *aporiei* sau a impasului semantic, asupra locurilor în care textele intră în încurcătură, devin laxe şi se oferă să se auto-contrazică" – 1983:133).

Reprezentanţii deconstrucţiei merită atenţie particulară. Textele lor nu lasă pe nimeni indiferent, pentru că destabilizează nişte obişnuinţe teoretice confortabile, „răspîndind spaimă în cercurile tradiţionaliste" (Lentricchia 1980:185), „dezlănţuind asupra lumii însăşi anarhia conţinută în potenţialul radical subiectiv al sinelui" (186).

Deconstrucţia americană şi poststructuralismul sînt adesea confundate, deşi între ele există o diferenţă fundamentală: în vreme ce miza poststructuralismului este epistemică şi ontologică (ţintind la modificarea aserţiunilor despre subiect, despre lume şi cunoaştere), deconstrucţia (regîndită metodologic american!) nu depăşeşte o serie de scopuri lingvistice, semănînd cel mult cu o variantă primară de poststructuralism. Acesta este motivul pentru care ea poate fi (şi este!) citită ca o continuare a *new criticism*, a cărui metodă desuetă de interpretare este înlocuită de criticii de la Yale cu una lingvistică. Faptul că deconstructorii[112] înşişi nu neagă o posibilă legătură cu şcoala *new criticistă* este accentuat de permanenta lor referire la respectivul curent critic: toţi aduc obiecţii metodelor *new criticism* ca şi cînd le-ar lua drept metode *concurente*, încă suficient de viguroase pentru a pune la îndoială metoda deconstructivă. Or, după cum am amintit, *new criticism* se discreditase metodologic suficient de mult pentru a nu mai reprezenta un model demn de luat în seamă la sfîrşitul deceniului şapte. Raportîndu-se la acest model, deconstrucţia americană nu numai că reuşeşte să îl readucă în atenţie, dar îl şi prezintă ca pe alternativa nefericită a deconstrucţiei. De pildă, Paul de Man contrazice, în *Allegories of Reading*, organicismul metodei *new criticiste*, care reduce contradicţiile interioare ale fiecărui „obiect" literar la o sinteză de contrarii împăcate romantic, anulînd de fapt textul însuşi. Pentru de Man, „alegoria lecturii istoriseşte imposibilitatea sensului" (AR 77), şi nu armonizarea antinomiilor într-un sens unic.

Un posibil element de unitate al deconstrucţiei este dat de atenţia arătată de cei patru teoreticieni unor figuri favorite: de pildă, *mise en abyme* (care făcea şi la noi ravagii în exegezele respectabile ale anilor '80, şi care apare în *Blindness and Insight*, a lui Paul de Man, din 1971, în „Steven's Rock" şi „Ariadne's Thread", ale lui J. Hillis Miller, din 1976) îi preocupă într-o

112 Prefer termenul de „deconstructor" celui de „deconstrucţionist", pentru că este mai aproape de traducerea literală a englezescului omograf.

asemenea măsură, încît analiştii deconstrucţiei pun acest monoideism la baza „trădării" lui Derrida de către cei patru americani (v. Lentricchia). La fel, orbirea (în centrul teoriei lui de Man, reluată de Miller în 1980, în „Theory and Practice"), sau labirintul, imaginat non-manierist, non-gnoseologic, ca spaţiu al „sensurilor dublate şi redublate" (Miller 1976a:7), drept o acumulare de scheme repetitive, sînt tot atîtea figurări ale aporiei derrideene. Firul raţionalist al Ariadnei se încurcă în „întoarceri, înnodări, intersectări" (Miller 1976b:68) şi nu mai serveşte decît ca o motivaţie în plus care „ne îndeamnă să rămînem în interiorul labirintului discursului şi să ne obişnuim cu ideea că toate ieşirile sînt iluzii" (Lentricchia 1980:166).

Indeterminarea joacă pentru toţi cei patru deconstructori rolul decisiv în conceperea interpretării. Aceasta rămîne posibilă şi necesară criticilor de la Yale, ea devenind însă *misinterpretation*, interpretare necreditabilă, un fel de fatalitate a lecturii, şi nu, ca la Derrida, imposibilitate. Orice metodă de interpretare se vede suspendată de „anomalii neaşteptate" (Miller 1982: 19), de contradicţii (de Man) sau disparităţi, de puncte „slabe" ale textului, din care „ştergerea" lui poate începe.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Jacques Derrida: Master and Commander

Parte din atenţia de care beneficiază Derrida în Statele Unite (spre deosebire, să spunem, de Michel Foucault[113], pe care Edward Said îl interpretează chiar ca oponent al lui Derrida), se justifică prin modalitatea *tolerabilă* în care el înţelege să rezume structuralismul şi, în plus, să-i fixeze distanţele faţă de poststructuralism, cum procedează în *De la grammatologie*, din 1967, tradusă în America în 1976. Aici, Derrida pleacă tocmai de la potenţialul subversiv al structuralismului (model de discurs logicentric), pen-

113 Faptul că Foucault este respins, ignorat sau găsit neinteresant pentru mulţi autori americani poststructuralişti este semnalat în repetate rînduri: „a deveni discipolul gîndirii sale înseamnă, după mine, a plăti un preţ prea mare" (Thomas 1991:47). Între justificările pe care teoreticienii americani înşişi le dau acestui dezinteres se află conceptul determinist – neatractiv pentru americani – de subiect ca produs al jocurilor de putere, al discursurilor dominante, apoi faptul că, spre deosebire de Derrida, Foucault nu poate fi exploatat metodologic fără importul implicaţiilor epistemice şi, în fine, că filosofia istoriei pe care o propune nu face decît să pledeze pentru anarhism (observaţie comună mai ales în cercurile teoretice neo-marxiste).

tru a-l vedea ratîndu-se într-o variantă teoretică insuficient radicalizată, într-o altă căutare inutilă a unor „adevăruri ştiinţifice", a unui punct de origine, în vreme ce, în a doua parte a cărţii, îşi focalizează analiza logocentrismului şi a tradiţiei metafizice asupra cazului lui Rousseau (context favorit şi la Paul de Man). La fel de important mi se pare faptul că, înainte să intre în conştiinţa critică prin traducerea cărţilor sale apreciate în Europa, el satisface un minim exerciţiu de *prezenţă* (sic!), conferenţiind la celebrul simpozion din 1966, de la Johns Hopkins University (cu „Structure, Sign, Play in The Discourse of the Human Sciences" o lucrare care va căpăta, în expresia lui Lentricchia, valoarea unui „studiu sacru") şi publicînd articole care pregătesc terenul, fără să demoleze, deocamdată, *tabu*-uri teoretice americane. Respectivele articole atacă structuralismul şi fenomenologia, modelele interpretative dominante în deceniile şase şi şapte, alături de cel structuralist (v. „Freud and the Scene of Writing", „Differance", „The Ends of Man").

Primele sale aserţiuni pe teren american vizează revizuirea structuralismului, care păstrează certe legături cu o metafizică a prezenţei, ajutînd să supravieţuiască o anumită formă de transcendent (fie ea subiect, esenţă, existenţă, fiinţă, substanţă, *eidos*, *archê*, fiinţă, adevăr, conştiinţă, Dumnezeu, structură). Am subliniat deja mai sus cît de mare este ataşamentul americanilor faţă de un termen fix, stabil, pre-existent oricărui joc. În acest context, Derrida procedează mai întîi la „stîrnirea vechii angoase rebele despre centru" (Lentricchia 1980:165), pas prin care îşi asigură un succes singular. În 1978, cînd se traduce *Writing and Difference*, termenii structuralişti de „interpretare", „structură", „semn", „joc" primesc cîte două serii descriptive, prima aparţinînd semiologiei clasice, ale cărei mize sînt stabilitatea şi imutabilitatea, justificate de prezenţa unui fundament, iar a doua, deconstructivă, care afirmă jocul şi destructurarea. Studiul conţine şi o investigaţie a felului în care metafizica asociază „văzul" cu „cunoaşterea", de la Platon, la Descartes şi la „imperialismul teoriei" (Husserl). Aceasta investigaţie îşi cîştigă relevanţa în contextul preocupării lui Derrida pentru termenii şterşi ai tradiţiei metafizice, inclusiv pentru corporal şi biologic: fără să înlocuiască văzul cu auzul (*vocea* face obiectul criticii din *Speech and Phenomena,* tradusă în 1973), Derrida problematizează relaţia instabilă dintre simţurile utilizate ca mijloace de cunoaştere, deoarece „deconstrucţia nu constă în simpla trecere de la un

concept la altul, ci în răsturnarea şi dizlocarea unei ordini conceptuale" (1973:89).

Pentru Lentricchia, apariţia şi succesul lui în mediul academic, dar şi în presa literară, unde lansează două publicaţii de referinţă ("Diacritics" şi „Glyph") este deopotrivă meteorică[114] (cf. 1980:159) şi de natură să concentreze în aceeaşi tabără de bătălie (tradiţionalistă) facţiuni dintre cele mai diverse: istorici literari, comparatişti, neo-aristoteliştii de la Chicago, specialişti în literatură americană, moraliştii de la Stanford, adepţi ai lui Frye, freudieni, fenomenologi, adepţi ai structuralismului şi urmaşi ai *new criticism* adunaţi acum în jurul lui Krieger. Rezultatul: transformarea opoziţiei tradiţionaliste într-un concert de „condescendenţă, îngîmfare, neîncredere, ironie subţire şi mînie nedisimulată" (160).

Semnalul pe care îl dă încă din „Structure, Sign and Play..." este acela că orice formă de concepere a prezenţei ca semnificat transcendent al unui semnificant oarecare se supune unei suspiciuni preliminare: că semnificatul însuşi este o structurare lingvistică imposibil de investit cu funcţia referentului. Astfel, cum semnificatul şi semnificantul se îndepărtează tot mai mult, pe măsură ce investigăm posibilitatea de prezenţă a referentului, singura certitudine devine spaţiul de joc astfel creat, spaţierea semnului faţă de sensul lui posibil şi, pe de altă parte, a unui sens istoric atribuit faţă de „realitate". Cu această observaţie, Derrida se apropie de Lacan sau Foucault care, ambii, imaginează spaţializarea unei rupturi între componentele semnului, ori de Bataille, care imaginează fiinţele umane ca discontinuităţi separate de vertij. Structura este o formă de stabilitate, de ordine, dar ea este şi (mai ales) structuralitate, propunînd un joc (*freeplay*) care „este mereu neutralizat sau redus" (SSP:247) în interpretare. Orice acces la centru ca prezenţă este o formă de „violenţă hermeneutică", pentru că trebuie aşadar să ignore această ruptură sau să pretindă o relaţie (imposibilă) nemediată de limbaj între om şi lume. De imposibilitatea acestei afirmări a unui fundament absolut se va ocupa analiza lui Derrida asupra lui Husserl, din *Writing and Difference* (1967, tradusă în engleză în 1978). La fel, în *Of Grammatology* – după ce îi reproşează

114 „Ne-am trezit din moleşcala dogmatică a somnului nostru fenomenologic ca să aflăm că o nouă prezenţă luase în stăpînire absolută imaginaţia critică a avangardei noastre: Jacques Derrida"

lui Heidegger că privilegiază Fiinţa (deşi acceptă că „fiinţa este produsă ca istorie numai prin logos şi nu este nimic în afara lui", (1976:23) el îl acuză, cum făcuse cu structuralismul, că nu este suficient de radical şi că, de aceea, cade în capcana unui logocentrism inerent. În 1974, cu *Glas,* va realiza demonstraţia cea mai ostentativă a scriiturii disruptive (inclusiv formal, organizînd un text pe două coloane simultan semnificative), consacrînd o poetică a fracturii.

Cu puţin înainte[115], filosofia însăşi era redusă la o formă de retorică, condiţionînd şi blocînd metodologic căutarea adevărului cu impasul substituirii unor structuri lingvistice prin altele, dublante, motiv pentru care semiologia trebuie să facă loc gramatologiei, ştiinţei textualităţii.

Metafore şi figuri derrideene: exterioritate, diferanţă, urmă

Expresia asociată cel mai des cu Derrida, indiferent în ce limbă este citit, este: „nu există nimic în afara textului" (1976:158). Este concluzia demonstraţiei din *Of Grammatology,* care – repunînd în discuţie tradiţia filosofică europeană – susţine că nimic nu poate fi conceput altfel decît în interiorul unui limbaj moştenit prin tradiţie. Asemănător, în *Margins of Philosophy,* nici un limbaj nu poate fi meta-metaforic (pentru că totul este metaforă), dar metafora însăşi este „un produs filosofic" (1982:228). Pentru că „nu avem un limbaj [...] care să fie străin de istorie" (1970:250), Derrida nu are naivitatea să creadă că logocentrismul poate fi ignorat sau cu totul şters din istoria filosofiei. Recapitularea sa are altă intenţie: aceea de a supune logocentrismul jocului destructurării. Cîtă vreme istoria filosofiei „a fost dintotdeauna o depreciere a scrierii" (1976:3), bazîndu-se pe primordialitatea vorbirii faţă de scriere, acest joc destructurant poate fi pus în evidenţă tocmai în această umbră, în recunoaşterea faptului că vorbirea se bazează pe scriere, respectiv pe structurări (în-scrieri, in-scripţii) exterioare vorbitorului şi fără a căror exterioritate vorbirea nu ar fi cu putinţă, pentru că nu vorbim decît pe baza a ceea ce ne este exterior şi, prin urmare, comun. Să reţinem însă aici că Derrida foloseşte diada vorbire/scriere cu referire la structurările istoriei filosofiei, şi nu la utilizarea comună a limbajului, funcţională, comunicativă –

BCU Cluj / Central University Library Cluj

115 V. *Margins of Philosophy* (1972, tradusă în engleză zece ani mai tîrziu).

exclusivitate care face de altfel posibilă şi disputa cu şcoala lui Searle şi cu ai săi teoreticieni ai actelor de vorbire (*speech-act theory*). Drept urmare, Derrida imaginează o freudiană Scenă a Scrierii ca metaforă a privilegierii scrierii faţă de voce. Din punctul său de vedere, lingvistica structurală nu face decît să impună modelul opoziţional al fonologiei, evacuînd din ecuaţie grafia, sau urma.

Una dintre erorile cele mai vizibile ale lecturilor din Derrida este interpretarea metaforelor sale ca termeni *negativi*, care nu fac decît să înlocuiască o metafizică a prezenţei cu una a absenţei. Faptul că teoreticianul îşi barează termenii în loc să îi transforme în antonime ar trebui să fie primul semnal care să dea de gîndit, deoarece un anti-concept nu este acelaşi lucru cu un ~~concept~~, după cum absenţa nu se poate confunda cu posibilitatea prezenţei. Derrida nu îşi propune să „corecteze" un set de termeni şi concepte, ci să ispitească un potenţial niciodată exploatat al limbajului, respectiv acela de a-şi expune propria „ştergere şi anulare" (1981:68), printr-un fel de scriere simultană a termenului şi a ştergerii lui. Regimul exteriorităţii derrideene stă sub semnul acestor concepte şterse palimpsestic, al acestor absenţe care îşi presupun încă prezenţele. Din metafora exteriorităţii se desprind aproape toate figurile esenţiale ale teoriilor lui Derrida[116]. Cea mai celebră dintre ele, diferanţa ("nici cuvînt, nici concept, [...] nici proces, nici produs" 1970:130), este o figură *spaţială* şi *temporală* în acelaşi timp, amînare şi diferenţiere, cu care Derrida înlocuieşte „prezenţa" din semiologia clasică, vinovată de a fi conferit semnului un caracter „secundar" (pentru că ţine locul) şi „provizoriu" (pentru că amînă prezentificarea lucrului însuşi)[117].

O observaţie destul de comună este aceea că diferanţa tentează – cum devine din ce în ce mai clar – să concureze însuşi statutul teologal al subiectului. Oricît de mult s-ar înverşuna Lentricchia împotriva lecturii ontologizante a lui Derrida de către deconstructorii americani, asemănarea

BCU Cluj / Central University Library Cluj

116 De observat că utilizarea pe care o dau conceptelor de „metaforă" şi „figură" este aceea proprie studiului de imaginar, dar şi studiului retoric (nu însă congruentă cu sensul „metaforic" – pentru că non-literal – pe care îl acordă Derrida întregului limbaj).

117 „Temporalizarea spaţiului şi spaţializarea timpului" (1982:9), „diferanţa ca distincţie, inegalitate sau ca posibilitate de discernere [...] exprimă interpunerea unei amînări, intervalul unei spaţializări şi al unei temporalizări care lasă pentru 'mai tîrziu' ceea ce se neagă în prezent, posibilul care este acum imposibil" (1970:129).

dintre afirmaţia vetero-testamentară „Eu sînt Cel ce este" a divinităţii şi definirea diferanţei drept „ceea ce *nu* este" invită la analogii, chiar dacă rămîne o eroare să presupunem că Derrida se referă aici la „nimic" în sensul plin pe care îl acordă neantului existenţialiştii. De altfel, chiar Derrida clarifică suspendarea „diferanţei" între categoriile temporale şi cele spaţiale, între „deferire" (ca amînare, joc al absenţei) şi „diferire" (ca spaţializare a rupturii dintre semne, respectiv dintre semnificat şi semnificant). „Diferanţa" este un concept negativ nu în sensul afirmării absenţei, ci în acela al punerii în discuţie a tot *ceea ce ar putea fi*, fără să fie: prezenţă, concept, termen, categorie a fiinţei. Semnificativ este faptul că ea atacă statutul structuralist al diferenţierii ca fundament al sistemului: pronunţat, termenul de „*différance*" este omofon cu „*différence*" (situaţie ce problematizează atît preeminenţa metafizică a vorbirii asupra scrierii, cît şi sistematizarea textualităţii pe baza unor diferenţe fonetice – moment în care atacul la adresa logocentrismului se particularizează ca atac la adresa fonocentrismului).

Înţelegerea felului în care Derrida conferă anterioritate scrisului faţă de vorbire este mai uşoară cînd introducem o altă figură derrideană favorită, respectiv *urma* (*trace*), care, tot în *Of Grammatology*, este anterioritate absolută ("originea unei origini", 1976:61) a „tot ceea ce numim semn" – 62) şi, în *Writing and Difference*, posibilitatea a semnului chestionată de absenţă: „o urmă care înlocuieşte prezenţa niciodată prezentă, o origine cu ajutorul căreia nu a început nimic" (1978:295).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

În egală măsură, *urma* păstrează legături cu prezenţa (strict ca posibilitate de prezenţă) şi cu absenţa (ca marcă a unui non-obiect, a unui „ceea-ce-a-fost"). O listă mai amplă a indecidabilelor care fac deliciul discursului derridean va reţine de asemenea *diseminarea* (ca destructurare textuală), *invaginarea* (variantă imaginată biologic a punerii în abis), *autospecularitatea*, dar şi *pharmakon*-ul ori *hymen*-ul (ca figuri ale graniţei şi liminarităţii, ale lui „nici/ nici", „şi/ şi"). Două observaţii se impun: pe de o parte, aceste figuralizări vin dintr-o certă obsesie *specularǎ* (ele sînt aduse în posibilul expresiv de jocurile vederii[118]), iar în plus, specularitatea este pusă în mişcare prin *dorinţă*. Criticul

118 David Lodge exagerează într-unul din romanele sale (*Small World*) atît amprenta sexuală a vocabularului derridean, cît şi expresia lui vizuală, făcîndu-l pe Morris Zapp – un Derrida fictiv care susţine patetic că „orice decodare e o nouă codificare" – să expună transportat, în conferinţe publice, teoria lecturii ca *strip-tease*: „După ce am văzut lenjeria intimă a

care citeşte urme, prelevează grefe, înlocuieşte interpretarea cu diseminarea şi invaginarea este *voyeur*-ul conştient, care îşi extrage voluptatea din contemplarea jocului plin de promisiuni al textului, dar ştie că satisfacţia prezenţei îi este inaccesibilă. Ca şi pentru Nietzsche, pentru care văzul şi lumina nu sînt decît mijloacele de a pune în evidenţă capcana metafizică a fundamentului (prin privirea aţintită asupra abisului, a absenţei), Derrida adoră să privească în abisul textual. Aceasta este articulaţia din care discursul derridean se întoarce într-un fel împotriva propriilor scopuri: pentru că figurile enumerate (ale imaginarului, dar şi ale retoricii) devin tot atîtea forme de afirmare a unei ficţiuni a prezenţei imposibil de negat.

Dincolo de umanism: morfologia dorinţei

În *Writing and Difference,* Derrida afirmă intenţii post-umaniste care îl apropie de Foucault: „a trece dincolo de om şi de umanism" (1978:292), şi leagă privilegierea scrierii de moartea omului (cf. 1978:25). Înainte de a ne grăbi însă să interpretăm această intenţie ca una de negare absolută a subiectului, să observăm că, încă o dată, subiectul ca prezenţă face ţinta atacului derridean: „omul este fiinţa [...] care visează la prezenţa plină, la fundamentul care dă siguranţă, la origine" (SSP265).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Acesta este impasul în care teoreticianul introduce mecanismele „dorinţei" (aproximativ în locul în care, la Foucault, apar mecanismele discursive ale puterii). Iniţial, în locul prezenţei subiectului, teoreticianul propune *devenirea* lui (pe care o numeşte ulterior *dorinţă* de prezenţă) şi care, „ca relaţie a subiectului cu propria moarte, [...] reprezintă constituţia subiectivităţii" (1976:69). Apoi, avansează ideea unui determinism al posibilităţii de prezenţă: „conştiinţa", ca şi „lumea exterioară", au nevoie de mijlocirea diferanţei „ca temporalizare" mijlocind „non-prezenţa celuilalt, [...] relaţia cu moartea ca

unei fete, vrem să-i vedem trupul, după ce i-am văzut sînii, vrem să-i vedem fesele, iar după ce i-am văzut fesele, vrem să-i vedem pubisul, iar atunci cînd i-am văzut pubisul, dansul ia sfîrşit – rămîn însă curiozitatea şi dorinţa noastră satisfăcute? Bineînţeles că nu. Vaginul rămîne ascuns în trupul fetei, umbrit de părul pubian şi, chiar dacă ar fi să-şi desfacă picioarele în faţa noastră [...], nici acest gest n-ar satisface curiozitatea şi dorinţa stîrnite de ritualul dezbrăcării. Holbîndu-ne în gaura aceea, descoperim că, într-un fel, am depăşit scopul căutării noastre, am depăşit pragul plăcerii" (1997:35).

structură concretă a prezentului" (1976:71). O metaforă favorită a lui Derrida devine, în acest context, *the blind spot*, *pata oarbă* care reuneşte atît caractere non-vizuale (circumscriind „ceea ce nu poate fi văzut"), dar şi atribute determinative, ea înscriindu-se, prin diferenţă, tocmai în cîmpul a ceea ce poate fi văzut, pe care îl redistribuie prin simpla ei inserţie.

Demontarea interpretării este şi ea circumscrisă de mecanismele dorinţei, de vreme ce nu mai porneşte dintr-o intenţie detectabilă sau măcar afirmabilă, ci cel mult din „dorinţa de interpretare", o dorinţă care creează textul din propria frustrare. Critica şi teoria literară nu fac excepţie: orice text nu este posibil de dezvăluit decît în calitatea sa de construct retoric, şi nu ca discursivizare a adevărului, şi nici ca înaintare spre concluzia interpretativă. În locul referentului, respectiv al „adevărului" sau al „spiritului" textului, critica poate ajunge cel mult la mecanismele retoricii care fac textul posibil şi care, mai mult, îi întreţin „urma" prezenţei-absenţă. Textul explicativ-interpretativ nu poate fi decît un *suplement*, pentru că, eliberat de povara referentului, adaugă la un lanţ textual noi şi noi, adiţionale lanţuri textuale, „articularea dorinţei şi a limbajului" (1976:163), aducîndu-l pe critic (interpret) în faţa unor nesfîrşite *mise en abyme*, a căror acumulare naşte dorinţa de prezenţă: „niciodată nu a existat altceva decît suplemente, semnificaţii substitutive care nu pot ieşi la suprafaţă decît într-un lanţ de referinţe diferenţiale... şi tot aşa pînă la infinit" (1976:158-159).

PDF Cluj / Central University Library Cluj

În acest sens, chiar şi descrierea este un comentariu dublant, pentru că nu are cum să dea seama despre intenţionalitatea conţinută în obiectul artistic. A crede însă că dorinţa ("pasiunea originii", 1978:295) înseamnă afirmarea unei libertăţi interioare, a unei libertăţi în sens fenomenologic, înseamnă a suprapune din nou, impropriu, zone pe care Derrida le păstrează separate: libertatea din *freeplay* este mai degrabă una de organizare retorică, de poetică a textului, prin care cel care citeşte este liber să „expună ceea ce se află deja acolo, ca un semn al libertăţii de a fora" (1978:13).

Un observator implicat: subiectul derridean?

Există un articol al lui Derrida ("Positions", v. 1981), unde acesta nuanţează problema subiectului într-un mod care ridică mai multe întrebări asupra măsurii în care filosoful „distruge" subiectul: „Nu există un subiect

care să fie agentul, autorul sau stăpînul diferanţei." (1981:28). Afirmaţia fixează o limită superioară (diferanţa) şi una inferioară (dominaţia absolută) între care subiectul, aşa cum îl concepe Derrida, se mişcă în permanenţă, fără să se fixeze, dar şi fără să dispară. În „Structure, Signe, Play...", găsim consideraţii asemănătoare: „Conceptul unei structuri centrate este de fapt conceptul de joc liber, *freeplay*, [...] constituit pe o imobilitate fundamentală şi pe o certitudine dătătoare de siguranţă, situată în sine dincolo de joc. Cu ajutorul acestei certitudini putem stăpîni anxietatea care reprezintă rezultatul invariabil al unui anumit mod de a fi implicat în joc." (1970:247-248). Sau: „Nu am spus că nu există centru, că putem merge înainte fără centru. Consider centrul o *funcţie*, şi nu o fiinţă – o realitate, dar o funcţie. Şi această funcţie este absolut indispensabilă. Eu nu distrug subiectul, ci îl *situez*." (s.m., M.U.) (1970:271).

Acest gen de consideraţii sînt în măsură să proiecteze, într-o analiză a imaginarului teoretic derridean, nu numai o metaforă obsedantă a *prezenţei* auctoriale, ci şi o *ficţiune a subiectului* auctorial care rezistă în majoritatea lecturilor derrideene. Este vorba despre metafora *celeilalte stări*. Cele mai frecvente coagulări ale acestei metafore se găsesc, istoric vorbind, în modernitatea vieneză, exploatate în forme discursive diferite. Un autor suspendat mereu între absenţa şi posibilitatea sa de prezenţă poartă asemănări necircumstanţiale cu, de pildă, ficţionalizarea conceptului lui Meister Eckhart de „om fără însuşiri" (la Musil), a cărui neutralitate descriptivă înseamnă tocmai posibilitatea oricărei însuşiri (şi pe care Kundera îl va face să rostească mai tîrziu „viaţa e în altă parte"). La fel, trupurile modelate din suprafeţe ornamentate opulent, ale lui Klimt, sînt tot atîtea metafore ale posibilităţii de prezenţă, dar şi ale suspendării perpetue între o stare realizată şi cealaltă stare contemplată în potenţialitate. În aceeaşi măsură ca şi subiectul derridean, trupurile din picturile lui Klimt, ca şi personajele lui Musil realizează *funcţii*, şi nu fundamente, termeni care participă la jocul destructurării, şi nu asistă din exterior la el. Ceea ce îl interesează pe Derrida este distrugerea prejudecăţii care susţine ideologic logocentrismul, după care „conştiinţa" este origine absolută, interioritate, şi nu „determinaţie" sau „efect", iar reţinerea unei forme de „subiect" este evidentă inclusiv în vocabularul şi imaginarul cu care operează, care abundă în metafore biologice, în configurări organice (majoritar sexuale).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Pe de o parte, această configurare funcţionalistă a subiectului (şi implicit a autorului şi a criticului) poate conduce spre asemănări cu autorul-funcţie al lui Foucault, numai că diferenţa imposibil de ignorat este aceea că, în vreme ce autorul foucaultian se înscrie într-un proiect istorico-genealogic, subiectul derridean rămîne în afara structurărilor istoriste. Acesta este motivul pentru care s-a spus că „proiectul deconstructiv al lui Derrida este pe deplin formalist", pentru că „dorinţa sincronistă de a atinge 'cea mai completă totalitate', de a dialoga cu o tradiţie unificată (logocentrismul) învinge predispoziţiile sale istoriste" (Lentricchia 1980:177).

Actul deconstructiv al lui Derrida presupune, aşadar, dincolo de semnătura auctorială a textelor pe care le pune în discuţie, o prezenţă-absenţă, o *posibilă stare* mereu în pericol de realizare, dar niciodată realizabilă, ţintuită de dorinţa permanent întreţinută a interpretului. Semnificativă este măsura extremă în care teoreticianul identifică filosoful cu poetul, dedicîndu-l pe cel dintîi unei cariere retorice şi poetice: destabilizînd astfel scopurile „căutării adevărului", noul filosof este el însuşi supus diferanţei, adică regimului lui „ceea ce nu este". Imaginea filosofului-poet nu se concretizează în cazul lui Derrida romantic, ci postmodern[119], ca metaforă a unei proiecţii în posibilitate, în spaţializarea dintre o prezenţă auctorială imposibil de susţinut şi suprafaţa semnificantă a textului. Un subiect care se constituie pe măsură ce se spaţializează corespunde în textul lui Derrida metaforei obsedante a unui autor care a ajuns un „simplu nume" pentru că este permanent suspendat în cealaltă stare, un autor fără însuşiri.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

119 V., în acest sens, asemănările pe care Jacques le Rider le stabileşte între postmodernism – paradigmă actuală – şi paradigma modernităţii vieneze, atît în *Jurnale vieneze*, dar şi, mai ales, în *Modernitatea vieneză şi crizele identităţii.*

IV.3.B.2. CEI PATRU APOSTOLI AI DECONSTRUCȚIEI[120]

Într-o referință anecdotică, pentru care teoria americană se aseamănă cu celebrul film al lui George Lukas, *Războiul stelelor*, Derrida are locul lui Darth Maul – adversarul malefic (învățător sau ucenic, ambiguitatea este păstrată cu grijă), ceea ce lasă cîmp deschis ficțiunilor în care i-am putea activa pe discipolii săi de la Yale. Ei se afirmă ca grupare teoretică în 1979, cu volumul considerat astăzi manifestul deconstrucției și intitulat *Deconstruction and Criticism*. Intențiile declarate ale cărții (transformarea criticii într-o teorie independentă, într-o filosofie a textului, și transformarea limbajului literar în model discursiv pentru toate studiile umane) vor fi confirmate și de intențiile individuale ale criticilor de la Yale. Cei patru reprezentanți sînt „fiii adoptivi" sau „învățăceii" lui Derrida numai la o privire superficială, dispusă mai degrabă să stabilească rapide conexiuni universaliste, decît să-i privească în individualitatea și originalitatea lor. Dacă pornesc de la Derrida, cei patru nu înseamnă că îl și urmează cu fidelitate. Opinia majoritară în cercurile academice americane este că ei nu recurg la Derrida decît pentru a poziționa semnalul de atac, pentru a-i fi contemporani și parteneri apoi în bătălia următoare (vocabularul beligerant nu-mi aparține, el este împrumutat tocmai din descrierile emulației generate de Derrida la Yale – v. Said, Berman, Lentricchia, Leitch, Bertens). Pe această idee, unii autori au vorbit mai degrabă de „mafia de la Yale", cu Paul de Man drept „capo di tutti capi", urmîndu-și în Derrida eminența cenușie (cf. Lentricchia), iar alții au corectat ideea că Derrida ar fi fost acceptat în Statele Unite, cu ideea că a fost *utilizat* pentru revenirea filosofiei, pe baze lingvistice, la poezie (transformînd limbajul în obiect de artă – v. Berman) și pentru descoperirea unei soluții de recuperare critică (și teoretică) a punctelor viabile ale *new criticism*.

Unul dintre reproșurile frecvent aduse deconstructorilor vizează tocmai acest nivel al fidelității față de maestru: de pildă, pentru Lentricchia, ei deformează teoria lui Derrida, citind-o ontologic, cînd aceasta stă în afara

BCU Cluj / Central University Library Cluj

120 În unele perspective, Joseph N. Riddel (v. *The Inverted Bell: Modernism and the Counterpoetics of William Carlos Williams*, 1974) intră și el între promotorii deconstrucției americane. Cei patru critici de la Yale nu par de aceeași părere cînd îl acuză de simpatii structuraliste supărătoare sau, ca J. Hillis Miller, de-a dreptul de atașament necondiționat față de o teorie mimetică a limbajului și a literaturii.

oricărei idei de ontologie. Departe de a înţelege sensul derridean al non-prezenţei, deconstructorii înlocuiesc prezenţa cu absenţa, cu neantul, investind de fapt absenţa cu autoritate centristă. Cînd teoreticienii de la Yale fac din *mise en abyme* o figură dominantă a discursului, ei se lasă de fapt conduşi încă de nostalgia centrului, pe cînd diferanţa derrideană: „nu este. Nu este o prezenţă (*being-present*), indiferent cît de excepţională, unică, importantă sau transcendentă am găsi-o. Nu conduce nimic, nu stăpîneşte nimic, şi nu exercită nici o autoritate nicăieri. Nu este marcată de o literă majusculă. Nu numai că nu există tărîm al diferanţei, dar diferanţa este chiar subminarea oricărui tărîm" (Derrida 1970:153).

Ceea ce nu remarcă la timp Lentricchia, punînd pe seama „erorii" de lectură, este faptul că deconstrucţia americană (suspectată că „a întemeiat noi închisorî pentru mai buna dominare a conştiinţei critice" –1980:182) rămîne în cadrul unor obsesii ontologice prin opţiune conştientă. Berman sesizează acest lucru cînd observă cum critica literară americană (nu numai „şcoala de la Yale", dar şi autorii celor mai importante cărţi despre deconstrucţie, ca Vincent B. Leitch sau Jonathan Culler) fac o distincţie clară între metodologia critică (pe baze lingvistice) a lui Derrida (pe care o utilizează şi o aplaudă) şi, pe de altă parte, consecinţele epistemologice, deterministe, ale metodei derrideene (pe care le ignoră sau chiar sancţionează).

Interesant este că atît detractorii şcolii de la Yale, cît şi aceia care îi apreciază contribuţia găsesc o continuare între *new criticism* şi deconstrucţie, primii pe baza „formalismului" pe care îl citesc în concluziile lor, iar ceilalţi pe baza continuării unui nou-umanism care obiectualizează în exterior limbajul (în acelaşi fel cum procedau *new critics* cu poemul) şi neagă referenţialitatea sensului (înlocuind-o cu auto-referenţialitatea sau cu alte paleative). La fel ca şi *new critics*, deconstructorii sînt aproape în totalitate dezinteresaţi de dimensiunea istorică, urmărind discursul în dimensiunea lui paradigmatică, ca şi cînd semnificaţiile ar co-exista într-un prezent-continuu, acelaşi prezent care înglobează şi textul însuşi.

Paul de Man: „a world of intricate intersubjective relationships"[121] *(1971:11)*

Considerat în America cel mai important dintre deconstructori, *egalul,* şi nu discipolul lui Derrida, Paul de Man îşi publică cele mai importante eseuri (reunite în *Blindness and Insight*) în 1971, la abia un an după prima traducere din Derrida în engleză. Brook Thomas acordă eseului lui de Man intitulat „Criticism and Crisis" valoare de fundament (bibliografic) al deconstrucţiei, aşezîndu-l pe acelaşi palier axiologic cu „Sign, Structure and Play..." al lui Derrida. Născut şi educat în Franţa, ulterior la Geneva, de Man păstrează atît influenţe existenţialiste, cît şi definiţii fenomenologice. Dincolo de eseurile preocupate de suspendarea interpretării între *blindness* ("orbire") şi *insight* ("viziune"), mai descoperim aici un eseu despre Derrida şi alte cîteva aplicaţii ale teoriei „orbirii". Originală este mai ales preocuparea lui pentru „critica criticii", din care face model favorit de interpretare (autorul său nu este niciodată poetul, ci *criticul,* autorul unui discurs ştiinţific), adică pentru modalităţile şi exigenţele specifice discursului despre interpretare.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Primul său avantaj – care îl distinge între cei patru deconstructori – este marea precizie metodologică, în mod paradoxal acompaniată de lipsa unei teorii semiologice sau de vocabularul care îl face pe Derrida atît de uşor de recunoscut. Toate eseurile publicate în 1971, indiferent de subiectul lor, ajung la o obsesie unică: debutînd în actul critic, interpretul nu este liber de intenţie semantică, de *insight*, (este conştient ce părere doreşte să emită), numai că expunerea acestei intenţii este deviată de *blindness.* Discursul critic se organizează sumativ, acumulînd – în acest lanţ -- elemente care vor da naştere unei contradicţii interne, inerente oricărui text. Sursa acestei contradicţii este intrinsecă limbajului, care a ajuns un mediu cu transparenţă îndoielnică, refractînd orice *insight* sub un unghi oarecare, suficient pentru a devia intenţia geometrică iniţială. Astfel, actul critic devine „o retorică a crizei", în care fiecare „îşi afirmă adevărul la modul erorii" (1971:16), în aşa fel, încît textul final, scris, nu dovedeşte decît că toţi criticii „îşi datorează cele mai bune viziuni ale lor tocmai ideilor pe care respectivele viziuni le infirmă" (IX).

Cel mai bun act critic ar fi unul care repetă experienţa lecturii, care recopiază poemul. Declaraţiile de intenţie nu pot fi niciodată confirmate,

121 [o lume de relaţii intersubiective complicate]

deoarece „afirmaţiile lor generale despre natura literaturii" diferă întotdeauna de „rezultatele reale ale interpretărilor" (IX), criticul fiind „condamnat, în mod curios, să spună cu adevărat ceva complet diferit de ceea ce ar fi dorit să spună" (106). În această fatalitate, criticul care îi citeşte pe critici deţine poziţia privilegiată din care poate identifica atît viziunea, cît şi orbirea predecesorilor săi, reorganizîndu-le, fără să poată da seama, însă, de propria orbire. Să reţinem că economia relaţiei „orbire"/ „viziune" apare la de Man în cheie romantică, într-un imaginar noctum în care „orbirea" ar acoperi intenţiile programatice, datele raţionale ale interpretării, procedeele logice, aflate în întunericul iluziei, iar „viziunea" ar fi anexată teritoriului imaginaţiei, intuiţiei şi spontaneităţii, luminii adevărului. Această relaţie îşi modifică descrierea (fără să îşi schimbe însă ideea) cînd de Man îşi schimbă mentorii, cînd „Derrida intră în scenă, iar Heidegger iese" (Lentricchia). Eseul pe care de Man îl dedică interpretării lui Rousseau de către Derrida (v. şi *Allegories of Reading*) – prilej pentru a readuce în scenă problema logocentrismului – presupune că există scriitori (Rousseau numărîndu-se printre ei) care au capacitatea de a-şi deconstrui propriul discurs ("autorul ne-orbit" – 1971:141), conştienţi fiind de capcanele retorice ale acestuia.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Pentru a ajunge la această concluzie, Paul de Man distinge între un sens literal al termenilor unui discurs şi un sens figural. Acesta din urmă nu are o organizare logică, regulile de care se lasă organizat fiind legile retoricii, ai unei retorici trădătoare şi, aş adăuga eu, ale metaforizării. Prin urmare, orice lectură va urmări firul alegoriei, de vreme ce logica explicaţiei i-a devenit inaccesibilă. Iată teza următorului volum major al lui de Man, *Allegories of Reading*: „Un text literar afirmă şi neagă simultan autoritatea propriei sale modalităţi retorice" (1979:17), literatura devenind „spaţiul în care construcţia în limbaj refuză lucid, cu conştiinţă ficţională, iluzia referenţialităţii" (Petrescu, Ioana Em. 1985b:176).

Noţiunea lui de „orbire" la care fiecare autor este sensibil, pentru că nici unul nu se află în afara propriului construct retoric se aseamănă atît cu condiţionarea derrideeană a limbajului de construcţia culturală (nu există alt limbaj decît cel moştenit, nu există altă conceptualizare filosofică decît cea articulată cu semnificaţiile moştenite din tradiţia logocentristă, nu poţi vorbi din afara limbajului), dar şi cu plasarea de către Foucault a fiecărui vorbitor/ om care scrie în interiorul propriei *arhive* (arhivă inevitabilă, dar imposibil de

descris din interior), cu diferenţa că Foucault introduce în definirea arhivei un principiu istorist absent la Paul de Man. Se desparte însă de Derrida în momentul în care nu susţine absenţa oricărui referent, ci mută problema nedeterminării la nivelul opţiunilor şi al dilemelor criticului. Pentru autorul lui *Blindness and Insight*, subiectul nu a murit, el păstrînd contururi care amintesc atît de subiectul existenţialist (intenţional şi existent în propria „fatalitate temporală" 1971:32), cît şi de acela determinat lingvistic al poststructuralişti lor francezi (trădat în retorică de propria „orbire").

Discursul lui de Man este purtător de „semnătură", respectiv are o modalitate puternic particularizată de a se legitima delegitimîndu-se: teoreticianul se declară el însuşi prizonier al orbirii proprii, într-un expozeu în care demască totuşi, cu conştiinţă exterioară, „adevărul" orbirii. Pentru Culler, el „afirmă didactic ceea ce pretinde că este adevărat" în aceleaşi fraze cu care neagă de fapt referenţialitatea adevărului (1982:274), iar Lentricchia vede aici o foarte clară „retorică a autorităţii" (1980:284), pusă în pagină printr-o tehnică retorică favorită: mai întîi de Man „asumă poziţia privilegiată a unui scriitor aflat în posesia adevărului, iar apoi măgulește orgoliul cititorilor, ridicîndu-i la propriul său nivel de cunoaştere şi luînd de bună acceptarea acestora" (293). Obiecţia cvasi-unanimă de autoritarism critic este relativizată, de către analişti mai puţin radicali, la un totalitarism strict stilistic, care ar însemna „substituirea unei dominaţii a textului cu o stăpînire imposibil de atins a adevărului, timpului şi morţii" (Berman 1988:252), adică la o modalitate aproape magică de a opune scrisul „ştergerii" propriului destin.

De ce doreşte de Man să uite de timp?

Din punctul de vedere al demonstraţiei mele, important este faptul că se conturează la Paul de Man (de la conceptul lui Nietzsche de uitare a trecutului ca noţiune intrinsecă modernităţii) o relaţie particulară a modernităţii cu istoria, „într-un mod curios contradictoriu care depăşeşte antiteza şi opoziţia" (1971:151). Conform acestei relaţii, sensul „iluminării" raţionale a textului, într-o teleologie a cunoaşterii, este *orbirea*, astfel de Man descoperind modalitatea prin care să ignore istoricitatea afirmînd totuşi istoria (ca regresiune): „Modernitatea nu se poate afirma fără să fie de îndată înghiţită şi reintegrată într-un proces istoric regresiv" (151).

Remarcabil în ideea unei modernităţi fără istorie este eseul intitulat „Literary History and Literary Modernity", în care de Man se concentrează asupra unei probleme istoriste. Pornind de la înţelegerea nietzscheeană a „voinţei de putere" ca paricid şi ca suprimarea violentă a trecutului (privit ca opresiune), deconstructorul dezvoltă o teorie a conştiinţei istorice *intermitente*. Puterea omului de a uita „fără scrupule", de a suspenda orice anterioritate în momente de confort prezent (care ne fac să trăim senzaţia unui „prezent continuu") stă la baza conceptului de om modern: un om „uşurat de orice experienţă anterioară" (1971:147) şi, tocmai de aceea, un om dedicat creativităţii şi spontaneităţii. Ideea este împrumutată de la Nietzsche (v. şi *On the Advantage of History for Life*, 1980), care, în rezumatul critic al conştiinţei istorice, deosebeşte istoria critică (care restituie retroactiv sursa unei genealogii) de istoria monumentală (pentru care restituirea devine apologie a trecutului, ca şi cînd marile momente ale trecutului ar fi legate între ele). Pentru că nu se interesează decît de instanţele *monumentale* ale istoriei, acest tip de istorie se face vinovat de „distrugerea" (*damage*) trecutului: „porţiuni foarte mari din trecut sînt uitate şi dispreţuite, trecînd mai departe ca un uriaş potop neînterupt" (1980:17), pentru ca „individualitatea trecutului să fie obligată să încapă într-o formă generală şi pentru ca toate neregularităţile ei să fie şlefuite" (16). În treacăt fie spus, o astfel de abordare a memoriei omului actual ca *intermitenţă* este deosebit de fertilă astăzi, chiar şi dincolo de cîmplul analizelor de literatură (de la analiza memoriilor de detenţie pînă la analizele socio-umane ale culturii contemporane).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Dacă Nietzsche vede în monumentalizarea istoriei „pericolul" distorsionării trecutului, care nu mai este redat în firescul său, literatura îi apare lui de Man ca esenţialmente *modernă*, tocmai pentru că şterge „tot ceea ce vine mai devreme", pentru a ajunge într-un final proiectat la „un punct care ar putea fi numit 'prezentul adevărat', un punct de origine care iniţiază o nouă plecare" (148). Pornind de la aceeaşi premise de la care Heidegger dezvoltă o hermeneutică a facticităţii (v. „Hölderlin şi esenţa poeziei"), suspendînd omul în prezent, ca într-o *cădere de memorie* din care nu îşi mai poate aminti întrebările originare, de Man se desparte de istorie. Prins între „orbire" şi „uitare", subiectul auctorial care populează imaginaţia critică a teoreticianului (şi care este subiectul autorului critic, pentru că textele analizate sînt în majoritatea sa texte de critică) este marcat de nostalgie. Este vorba însă despre o

formă de nostalgie care particularizează de fapt derrideana „cealaltă stare": o nostalgie care se bucură de uitare, pentru că aceasta îi permite să se opună morţii, prin scris.

Ecranul retoric

Allegories of Reading, volumul din 1979, o analiză a lui Rousseau, demonstrează şi mai clar decît *Blindness and Insight* faptul că deconstrucţia rămîne – în ciuda pretenţiilor de distrugere a sensului – o critică de interpretare, o hermeneutică lingvistică. Teoreticianul discută noua teorie a interpretării pornind de la comparaţia codului retoric clasic (pentru care retorica se ocupă de „artificiul" textului) cu codul deconstructiv (pentru care limbajul însuşi este retoric, punînd în evidenţă relaţia dintre sensul gramatical, sensul referenţial şi sensul figurat). O teorie intenţionalistă conţine şi *Blindness and Insight*, care pune în sarcina criticii contemporane „posibilitatea unei retorici care nu va mai fi normativă sau descriptivă, dar care va ridica mai mult sau mai puţin deschis problema intenţionalităţii figurilor retorice" (1971:188).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Deconstrucţia lui de Man se opreşte în pragul anulării referentului, fără să-l depăşească: o literatură, o critică absolut autonome faţă de referent îi sunt teoreticianului imposibil de conceput. Relaţia de reprezentare dintre literatură şi realitate nu s-a desfăcut: ea conţine doar un *ecran* lingvistic şi retoric, iar sarcina criticii este să se ocupe tocmai de acest ecran compus din relaţii intersubiective. Caracterul retoric intrinsec limbajului împiedică stabilirea unor „corespondenţe semantice între semn şi referent" (1979:6). Deşi are la bază implicaţia sartriană a existenţei în temporalitate şi pune tocmai pe seama temporalităţii destinului uman imposibilitatea subiectului de a deveni una cu obiectul (a lui *self* de a se uni cu *non-self* – 1971:207), Paul de Man nu oferă deschideri pe care o abordare istoristă a literaturii să le considere cruciale. Mai degrabă, în viziunea lui Berman, el înaintează spre o filosofie a morţii ca spaţializare ce „înghite" tot ceea ce ne era cunoscut, certitudinea referentului. După Lentricchia, de Man susţine că „putem accepta originile [...] dacă avem viziunea corectă (existenţialistă, laică, dualistă, tragică, înspăimîntată şi agonică) asupra lor" (1980:287). Brook Thomas apreciază la teoreticianul de la Yale funcţionalizarea uitării trecutului ca nevoie constructivă, antiraţionalistă (v. 1991:34) însă cel mai încîntat de metoda lui de Man pare Vin-

cent B. Leitch, pentru care deconstructorul „ar fi acelaşi, chiar şi fără Derrida" (1983:49), el reuşind să evite „ontologia şi metafizica" în analizele sale, în care „deschide textele canonice [...] spre cele mai originale lecturi, care îţi taie respiraţia" (48).

Harold Bloom: „when your read, you confront either yourself, or another"[122]

O primă privire asupra operei lui Bloom nu îndreptăţeşte plasarea lui între reprezentanţii deconstrucţiei, nici la nivel metodologic (pentru că nu citeşte deconstructiv şi crede că „sensul a fost excesiv sărăcit de o deconstrucţie de inspiraţie nietzscheeană" – 1975b:105), şi nici la nivel epistemic (v. frecventele reproşuri pe care le aduce poststructuralismului francez, pe care îl face vinovat de reificarea unei metafore favorite, asemenea oricărui alt „formalism american burghez" - 1975a:105, înlocuind „imaginaţia" cu „limbajul", devenit „entitate demiurgică"). De altfel, mai în glumă, mai în serios, Bloom este considerat „un fenomenolog sub asediu", deoarece înverşunarea cu care se ridică împotriva poststructuralismului, interpretîndu-l ca pe o destrucţie generalizată, responsabilă de naşterea şcolii Resentimentului, trădează ataşamentul său faţă de valori umaniste certe.

Cel mai probabil, el este inclus artificial (dacă nu de-a dreptul eronat) în seria deconstructorilor datorită preocupării pentru problematica intertextualităţii şi a indeterminării textuale, precum şi unei prolificităţi discursive care nu îl lasă neobservat. Lucrările de dinainte de 1966, de pildă *The Visionary Company* (o analiză a poeţilor romantici), dovedesc că atenţia criticului se îndreaptă spre problemele *imaginaţiei* poetice (autonomă, la romantici, lipsită de „credinţă", la post-romantici). După 1970, respectivele problematizări sînt părăsite din raţiuni ce par mai degrabă exterioare, decît de convingere interioară, şi care ţin de adecvarea (nu lipsită de resentiment) la discursul contemporan al deconstrucţiei. Aceasta este perioada în care Bloom se dedică marii „tetralogii" a influenţei literare, compusă din: *Anxiety of Influence* (1973), *A Map of Misreading* (1975), *Kaballah and Criticism* (1975), *Poetry and Repression* (1976). Este aproape inexplicabil felul în care Bloom reţine un concept de *subiect individual* care este foarte aproape de subiectul umanist (atacat de post-

122 [cînd citim, ne confruntăm fie cu noi înşine, fie cu altul] Cf. 1982:47.

structuralism): „*omul* scrie, *omul* gîndeşte" (1973:60) Literatura (respectiv poezia romantică engleză) a ajuns o înlănţuire de presiuni ale tradiţiei: „efebul" (noul poet) resimte anxietatea propriei întîrzieri istorice faţă de ilustrul predecesor[123].

Literatura avansează prin acte de „revoltă" „împotriva faptului de a asculta ceea ce spune un mort (precursorul) care este, în mod revoltător, mult mai viu decît el [tînărul poet – n.m.. M.U.] însuşi" (1975b:19), însoţite de *misreadings* (lecturi necreditabile), *creative corrections* (corecturi creative), *misinterpretations* (interpretări necreditabile) ale precursorului, care intră, revizuit şi negat, în opera efebului. În cele din urmă, „cititorul înseamnă pentru poem ceea ce înseamnă poetul pentru precursorul său" (1975a:97).

Desigur că termenii lui de Man, de *orbire* şi *revisionary insight* (*viziune reevaluativă*) i se par lui Bloom utile în dezvoltarea unui imaginar al influenţei. Esenţială în această concepere sînt influenţele mistice la care criticul apelează cu bună ştiină. De pildă, în *Kaballah and Criticism* (volum obsedat de problema lecturii necreditabile, de interpretare, dar şi de conceperea istoriei ca „eveniment" - *happening*), teoreticianul descoperă în Kabală o alternativă la poststructuralism, preferînd să interpreteze spaţializarea semnificatului de semnificant, poststructuralistă, ca *belatedness* (*întîrziere*) (1975a:17). Emanaţiile „lingvistice" ale lui Dumnezeu, sefiroţii, sînt utilizaţi ca punct de plecare într-o demonstraţie în care, ca limbaj, poezia reprezintă o alternativă la moarte. Moartea este, în egală măsură, „anterioritate pură" (1975b:91), un fel de stare pre-individualizată, uterină, a limbajului şi a sensului, dar şi un final postlingvistic. Mai ales prima ipostază îl interesează pe Bloom, el echivalînd-o cu „sensul literal", care ar reprezenta „un fel de moarte", pentru că este preexistent poetului şi utilizării limbajului de către poet. Poezia apără, aşadar, de moarte în sensul în care reprezintă o alternativă la „pericolele mortale ale sensului literal" (1975b:94), propunînd sensuri figurate. Şi în lectura poeziei, ca şi în lectura tradiţiei poetice, singura formă de lectură imaginabilă este *misreading*, ea reuşind atît să creeze textul, cît şi să îl pună în relaţie cu alte texte.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

123 „Această victimizare se accentuează pe măsură ce ne apropiem de prezent, deoarece anxietatea influenţei acţionează cel mai puternic acolo unde poezia este mai lirică, mai subiectivă, izvorînd direct din personalitate" (1973:62).

Aflat în căutarea unei metode de interpretare care să expună anxietatea influenţei, Bloom insistă să vadă în critică, în locul unei operaţiuni de „izolare" textuală, una de *înscriere* în intertextualitate. Textul critic astfel rezultat devine şi el o „poezie în proză" (1973:95), asemănîndu-se cu poemul pînă la identificare categorială: el este purtător de relaţii şi iniţiator de noi reţele textuale. Un astfel de text critic „trebuie să înceapă negînd atît tautologia, cît şi reducţia, o negare care este cel mai bine formulată prin afirmaţia că sensul unui poem nu poate fi decît un poem, dar un altul – poemul care nu mai este el însuşi" (1973:70).

Deconstructorul împotriva „pierderilor umaniste"

"Dorinţa de interpretare" şi „dorinţa de prezenţă" derrideene au luat forma unei „voinţe de divinaţie", o voinţă slujită de retorică. Criticul suprapune, slujindu-se de această transformare, interpretarea influenţei ca anxietate (impusă de poetul canonic asupra poetului-efeb) peste interpretarea propriei anxietăţi induse de marii precursori poststructuralişti (cu textele cărora Bloom însuşi este forţat să intre în dialog). Tînărul poet se apără, prin interpretare, împotriva precursorului, la fel cum Bloom se imaginează pe sine apărîndu-se împotriva lui Derrida şi Foucault. Interpretarea participă, în ambele cazuri, la salvarea „conştiinţei": pericolul de dezagregare a conştiinţei prin „pierderile umaniste" provocate de „partizanii scriiturii, [...] de cei asemenea lui Derrida şi Foucault" (1975b:60), este contracarat prin „reamintire" (86), prin memorie. Poemul devenit obiect al unei arte divinatorii (critica), „anticipează pericolele care ameninţă sinele" (1973:59).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Poziţia lui Bloom faţă de logocentrism este – după cum se vede – complet diferită de aceea recomandată de poststructuralism. Nu numai că logocentrismul nu este respins, dar în plus teoreticianul influenţei îl redefineşte istoric ca tradiţie: „cînd puterea s-a impus suficient de mult timp, învăţăm s-o numim tradiţie" (1975b:200). Pentru a restaura definitiv subiectul atacat de poststructuralism, Bloom opune Scenei primare a Scrierii (imaginate de Derrida) o la fel de freudiană Scenă a Instrucţiei, „care este în mod ne-

cesar tot o scenă a autorităţii şi priorităţii"[124] (38). „Tînărul poet", „efebul", metaforă a subiectivităţii auctoriale, are la dispoziţie anumite forme de apărare împotriva „anxietăţii influenţei". Printre aceste mijloace se numără *ironia*, care joacă prezenţa ca pe o absenţă, generînd „tropi ai acţiunii" sau „tropi ai dorinţei". Un subiect eroico-prometeic (care mai degrabă se lasă mutilat, decît să cedeze tăcerii) se detaşază, în opinia lui Leitch, din insistenţa cu care Bloom configurează un autor încăpăţînat, care alege mai degrabă un război nesfîrşit cu Marele Precursor, decît să cedeze deconstrucţiei şi descentrărilor retoricii. Pînă la urmă, conceptul de poem divinatoriu, văzut ca o tranzacţie între interioritate (unde se află originea cea mai profundă a poemului) şi exterioritate (unde se află inevitabil verbalizarea poemului, în cuvintele „poemelor mari din afara lui" – 1973:25-26) resituează poezia în istorie. Harold Bloom marchează în acest fel o cale de mijloc între *new criticism* – care considera poemul un obiect individual şi autonom – şi, pe de altă parte, *post-structuralism*, cu autarhismul său ignorant faţă de semnificaţia istorică, blocat în cercul repetiţiei retorice ("nu există poem, ci numai relaţii între poeme").

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Este greu să nu fii de acord cu Frank Lentricchia, cînd psihanalizează stilul lui Harold Bloom drept: „un stil strident şi marcat de constrîngeri emotive, trădînd un critic care nu este pe deplin sigur cum va fi receptat", un spirit războinător, care nu face decît să îşi teoretizeze propria angoasă: aceea de a trăi în umbra şi cu presiunea precursorilor (*new critics*, mai ales din „aripa de la Yale" – 1980:320). Opinia analistului devine însă mai greu de acceptat atunci cînd îl acuză pe Bloom de reducţii violente ale istoriei poeziei la influenţa poetică şi cînd îl vede transformîndu-se într-un mutant teoretic: „o creatură erudită, absolut ciudată: istoricul ca estet" (326), decis să „îşi facă propria istorie în ciuda giganţilor poeziei engleze" (27). Oricît de lipsită de nuanţe ar fi abordarea istorică a teoreticianului influenţei, concentrată exclusiv asupra poeţilor majori, ea suplineşte absenţa problematizării istoriste din

124 Această mare Scenă a Instrucţiei trebuie vizualizată în şase etape: *alegerea* (prin care puterea unui poet vechi pune stăpînire pe efeb), *legămîntul* (prin care cele două viziuni poetice sînt puse de acord), *rivalitatea* (sau revolta efebului), *încarnarea* (poetul autentic devine poetul tînăr), *interpretarea* (poetul vechi este înerpretat) şi, în fine, *recapitularea* (efebul recreează autoritatea vechiului poet). Astfel, scena intertextualităţii găzduieşte o dramă freudiană, în care conflictul oedipian capătă semnificaţii literare.

textele „şcolii de la Yale", anunţînd în schimb preocuparea lui ulterioară pentru canonul estetic (formă de intertextualitate specifică „istoricului estet".)

Consecvenţa lui Bloom este impresionantă: în anii '90, cînd scrie cartea care i-a consacrat definitiv celebritatea europeană (*Canonul occidental*), teoria anxietăţii influenţei este neatacată, deşi amprenta ei oedipiană a fost mult subţiată. De fapt, teoria cu pricina ajunge în acest volum însăşi esenţa imaginaţiei literare şi a limbajului figurativ ("orice operă literară importantă este o lectură creativ greşită şi o interpretare greşită a unui text precursor [...] însăşi opera împlinită este anxietatea" – 1998:11). Agresivitatea stilistică a rămas şi ea neschimbată: marea discuţie despre estetică pune etichete emoţionale, ironizează atît noul istorism, cît şi teoriile şi practicile alternative ale marginalităţii ("şcoala resentimentului"), studiile culturale ("o altă ştiinţă socială mohorîtă"), minoritare sau de gen. Teama de moarte nutreşte o teleologie a memoriei literare ("teama de moarte este dorinţa de a aparţine canonului" - 19), iar noua canonicitate (non-estetică) este rezumată cinic la un test digestiv: „cartea nu trebuie şi nu poate fi recitită – contribuţia ei la progresul social stă în generozitatea cu care se oferă îngerării şi eliminării rapide" (28).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Ceea ce ar fi putut constitui o întoarcere la canonul estetic de pe poziţiile actuale ale culturii occidentale se transformă, prin autoritarismul totalizant al lui Bloom, într-o fixare în canonul estetic *à la Bloom*, cu Shakespeare pe post de reper absolut, şi cu o miliţie estetică la marginile tărîmului canonic, atentă la imixtiunile marginalităţii, gata să instituie distopia culturală.

J. Hillis Miller: „a spokesman for religion"[125]

Poate cel mai preocupat dintre deconstructori de dimensiunea *istorică* a discursului, J. Hillis Miller este convins că trebuie început cu o revizuire critică a întregului arsenal de metode şi practici ale vechiului istorism. Într-o cronică din 1975 la Joseph Riddel, Miller atacă poncife istoriste precum ideea că fiecare epocă trebuie supusă examenului „spiritului epocii", sau că studiul sistematic al literaturii trebuie decelat pe „perioade" literare. Ima-

125 „Un purtător de cuvînt al religiei" îl numeşte Douglas Atkins, în *Reading Deconstruction*, 1983:61.

ginarea istoriei ca un continuum de unităţi inegale i se pare falsă lui Miller, pentru că ar implica faptul că, indiferent de circumstanţe, „condiţia umană rămîne aceeaşi de-a lungul istoriei" (1975:39).

Lecturile lui J. Hillis Miller nu lasă nici un dubiu asupra mizelor sale ontologice (în formaţia sa teoretico-filosofică, hermeneutica de la Geneva joacă un rol important, deconstructorul numărîndu-se în tinereţe printre discipolii lui Georges Poulet) – chiar dacă le subsumează deconstrucţiei. În 1963, de pildă, întreprinde o analiză a literaturii de secol XIX (*The Disappearance of God*), prilej cu care ecuează tema dispariţiei lui Dumnezeu cu dispariţia ideii de sens textual precis. Abia după 1970 începe despărţirea de Poulet şi adeziunea la metoda de analiză deconstructivă: teoreticianul pune în evidenţă spaţializarea poststructuralistă, absenţa legăturii cu referentul. Derrida apare foarte puţin modificat în noua concepţie a lui Miller: „Toate cuvintele sînt metafore [...], toate sînt diferenţiate, diferite [spaţial] şi amînate. [...] Fiecare duce la o deplasare într-o mişcare fără origine şi fără sfîrşit." (1970, „The Linguistic Moment In the Wreck of Deutschland"' apud Leitch 1983:50).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Totuşi, modalitatea de semnalare a respectivei spaţializări aminteşte mult de metodele lui Poulet, pentru care conştiinţa auctorială şi intenţiile autorului pot fi reapropriate de către critic. Cred mai degrabă că, parţial asumată, noţiunea poststructuralistă de spaţializare (pornită, după cum am arătat, din constelaţia exteriorităţii derrideene) îi oferă lui J. Hillis Miller prilejul de a reveni la ideile sale anterioare despre interioritatea subiectului, printr-o translaţie retorică: „mutarea lumilor altădată obiective ale mitului şi aventurii în conştiinţa subiectivă a omului" (1963:12). Relevant pentru studiul de faţă este faptul că criticul de la Yale este încă sigur de faptul că personalitatea autorului poate fi *prezentificată* (nici biografist, nici psihanalitic) printr-un soi de clonare textuală (termenul îmi aparţine), respectiv prin încercarea criticului de a se supune de bună voie unui exerciţiu de *recorporalizare*, pentru a „trăi" „experienţa totală a autorului", dintr-o interioritate non-determinată, din „viaţa unei alte persoane" (1963:VII).

Este adevărat că, după întîlnirea cu Derrida, tonul lui Miller se modifică simţitor, fără a renunţa totuşi la ontologizare (sau la ideea că din text se ridică, la lectura potrivită, *autorul*). Conceperea derrideană a interpretării drept „comentariu dublant", drept colaps al certitudinii hermeneutice în jocul liber

al figurii, lectura ca impas dinaintea abisului ("Stevens' Rock", 1976) sau dinaintea peretelui alb pe care textul îşi înscrie incoerenţa şi eterogenitatea, reprezentînd o apariţie parazitară faţă de texte anterioare, dar şi o „gazdă" pentru texte ulterioare ("The Critic as Host", 1979) ocupă spaţii mari din comentariile lui Miller. În „Stevens' Rock" găsim o tipologie a autorului critic împărţită între *canny critics* şi *uncanny critics*, primii obişnuiţi, ceilalţi stranii, primii socratici, raţionalişti, cu metodă ştiinţifică (Greimas, Todorov, Jakobson), iar ceilalţi dionysiaci, labirintici, „cartografiind abisul" şi încercînd să îl eludeze (1976:336-337), dar în acelaşi timp reuşind să fie „critici practici". Subiectul pare să sufere o alterare considerabilă, deoarece în loc să rămînă fundament, *„ground"*, devine „o *figură* din fundament" (1976:23). Metafora subiectului ca o configurare a grundului-fundament trădează un subiect determinat lingvistic (subiectul poststructuralist), dar şi ataşamentul faţă de fenomenologie: subiectul nu este limbaj, ci este prizonier într-o închisoare a limbajului[126].

În acest sens, ca şi pentru Jameson, care împrumută sentinţa heideggeriană a limbajului ca închisoare, condiţionarea lingvistică a omului este privită în cheie concentraţionară: zidurile închisorii limbajului se înalţă cu fiecare încercare de evadare (1979:230), iar sensul acordat de tradiţia metafizică lecturii, „înainte", se modifică într-un „dans lateral". „Punerea în abis", importantă pentru toţi cei patru deconstructori, este facilitată, la Miller, de o dezvoltare a termenilor lui de Man de *blindness* şi *insight* într-o „incoerenţă constitutivă" a textului, respectiv de configurarea oricărui text ca opoziţie între „coerenţa internă" (condiţie minimală a lecturii logice) şi „discontinuitate" (condiţie inevitabilă a semnificării lingvistice). Numele diferanţei devine la Miller *diakrisis*, diakreza traducînd faptul că „orice limbaj este la început figural", semnul suportînd tensionarea între „forţele discontinue şi separatoare ale retoricităţii" (1985:51).

Marca de identificare a lui Miller între deconstructori este, însă, o componentă tradiţionalistă absentă la ceilalţi trei: în „The Critic as Host", din 1979, continuat în „Search for Grounds" (din 1985), Miller specifică focarul ontologic al intereselor sale teoretice într-unul religios. Teoreticianul face din imaginea lui Moise, împiedicat să intre în ţara Făgăduinţei, constrîns la

BCU Cluj / Central University Library Cluj

126 „Orice formă de stabilitate sau coerenţă a sinelui este un efect al limbajului" (1976:346).

amînarea finalului drumului, o metaforă a deconstrucţiei, susţinînd că, în analiză finală, deconstrucţia este o formă de „interpretare ca înţelepciune voioasă" (1979:230) sau că Derrida nu caută o simplă teorie lingvistică, ci şi „o dimensiune ontologică autentică" (1985:22).

Proiectul său, deşi prea puţin conform cu poststructuralismul, devine relevant prin intenţia istorică explicită: el vizează înlocuirea tradiţiei metafizice printr-o „tradiţie a diferenţei". Deconstrucţia, aşa cum este ea înţeleasă de Miller, valorifică potenţialul interior, subversiv, al scrisului logocentric. Adăugată la observaţia că Miller respinge permanent determinismul marxist, această propensiune religioasă a condus la acreditarea metodei criticului ca o formă de „hermeneutică biblică" (debutînd însă tocmai de la consecinţele dispariţiei lui Dumnezeu şi de la reflexele ei în planul textului, unde nondeterminarea textuală traduce de fapt ştergerea legăturii între lume şi referent). Cred că J. Hillis Miller poate fi mai bine înţeles ca purtător de cuvînt al unei religii a „ficţiunilor utile", decît ca deconstructor, proiectul său deconstructiv convertindu-se într-unul *istoric*, care revine la interioritatea subiectivă, la memorie şi la o ontologie a *posibilităţii de fundament*.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Geoffrey Hartman: „one breaks words with the other as one breaks bread[127]*"*

Hartman îşi dedică volumul din 1981, *Saving the Text*, Subiectului, „*For the Subject*"! Gestul trebuie interpretat atît ca o formă de ataşament afectuos, cît şi ca o opţiune explicită pentru subiectul nedeterminat. Arta are pentru Hartman adresă directă, ea îi este dedicată subiectului. Cum se împacă, atunci, cu poststructuralismul derridean? Răspunsul probabil se află în acceptarea *selectivă* a aserţiunilor lui Derrida. Pe de o parte, teoreticianul susţine fundamentarea ontologică a subiectului (care este liber, creativ, şi stăpîn pe propria-i definire), dar pe de alta acceptă definiţiile pe care Derrida le dă creativităţii ca acţiune în limbaj. Dintre cei patru, Geoffrey Hartman este poate cel mai exuberant (el afirmînd ca şi Miller dionysiacul, „naşterea filosofiei din spiritul artei", 1981:72) imaginînd un critic care nu numai că seamănă, ca şi interpretul lui Derrida, cu poetul, ci are chiar virtuţi şi disponibilităţi profetice, fără să fie, totuşi, autorul „ridicat din morţi" al interpretării clasice, pe

127 [împărţim cuvintele între noi cum împărţim pîinea] Cf. 1981:137.

care „tehnicile negative" ale deconstructiei o parodiază. Nimic nu se mai subordonează „unui subiect dominant, fie el autor, cogito, arhetip sau domeniu de cunoaştere" (MT:763), semnătura nu are referent direct, dar dorinţa de „cuvîntare" a subiectului este eternă. Poezia introduce în destinul uman o formă de anarhie pozitivă ("o artă cu adevărat iconoclastă", „care să ne păstreze funcţionali"), care să tulbure totul pentru a reorganiza o nouă împăcare, pentru a recontextualiza vechi conflicte „şi a aduce viaţa în armonie cu ea însăşi" (1970 366).

Teoreticianul caută „o nouă teorie a modului de generare a operelor literare prin dispersia unui nume care pare să fie, deşi nu este niciodată, propriu" (1981:18). Să observăm utilizarea sintagmei de „operă literară" în locul „textului" (de fapt, criticul va folosi cele două concepte în variaţie liberă). Volumul din 1981 rezumă scopurile căutării metodice a lui Hartman într-o tipologie amintind de polarizarea milleriană a cîmpului critic între *canny* şi *uncanny critics*): criticul descriptiv (cercetătorul critic, categorie pe care Hartman o exemplifică numindu-l pe Matthew Arnold) se mulţumeşte să catalogheze operaţii taxonomice sau să aducă mereu corecturi textelor pe care le citeşte. Credibilitatea lui, ni se spune, este minoră. Cel care trebuie ascultat – asemenea profetului antic – este filosoful-critic, fericitul realizator al unei „fuziuni a creaţiei cu critica" (1981:190), într-un „poem intelectual" (*Criticism in the Wilderness,* 1980). Desigur, Hartman se referă aici la capacitatea de a nu falsifica indeterminarea textelor, dar ulterior el concepe chiar o „alianţă dificilă [...] între speculaţie şi lectura imanentă" (1981:174), într-o „carte sacră, şi totuşi alcătuită din experienţă profană, de zi cu zi" (92).

Hartman nu poate concepe o critică între ale cărei aspiraţii să se numere ştiinţificitatea: critica nu poate fi ştiinţă, pentru că „spectacolul unui critic politicos care se ocupă de o literatură extravagantă [...] în limbajul său temperat" (1980:155) este „ridicol" şi pentru că nu există adevăruri de descoperit. Nu este surprinzător atunci să vedem critica transformîndu-se într-o formă de poezie sau într-o teologie. Art Berman numeşte metoda lui Hartman „romantism", „exuberanţă critică fără adevăr" (1988:261), însă tradiţionalismul deconstructorului atinge cote de-a dreptul conservatoare în momente de nostalgie explicită după un model elitist al criticii, care ar fi putut evolua spre „o nouă mistică" (1980:285), spre „patosul absolut" (1981:23). Devenită o formă de „idolatrie", critica intră în feuda dorinţei: textele sînt

BCU Cluj / Central University Library Cluj

obiecte de fetiş, violate şi apoi adorate, „acte de fantezie, [...] deplasări seducătoare, substituţii şi diferenţe. Nu o chestiune de opţiune, ci una de plăcere" (Leitch 1983:58-59).

Cu conceperea „funcţională" a subiectului, a semnăturii auctoriale, a poeziei (ecuată cu religia şi filosofia), Hartman se apropie de poststructuralişti, dar cu restaurarea unui concept autoritar de reprezentare, se desparte de ei, realizînd exemplul tipic de „coborîre în infernul conştiinţei de sine de pe poziţii erudite" (Lentricchia 1980:284). Condiţionarea lingvistică este obligatorie, conduce spre conştiinţa faptului că „trăim în vid, într-o 'economie' a morţii" (1981:26). Dar întrebarea care ni se deschide în acest vid reclamă soluţii fundamentale, radicale: „Putem tolera să trăim în această derivă verbală sau vom căuta să-i punem capăt trecînd dincolo de ea, în acel 'dincolo' sau în acea 'prezenţă reală' metafizice, cărora li s-au dat atîtea alte nume." ("Monsieur Texte":786) Metaforismul biologic ce guvernează şi imaginarul teoretic al lui Derrida face ca spaţializarea poststructuralistă să se proiecteze în cazul lui Hartman ca „rană" (cf. 1981:101).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Geoffrey Hartman realizează un destin paradoxal: avînd şansa unei abordări critico-umaniste a deconstrucţiei, el rămîne din păcate posesorul unui discurs cuceritor, dar a cărui exuberanţă umbreşte validitatea propunerilor teoretice. Lectura textelor lui Hartman provoacă evidente delicii discursive, însă dezvăluie un autor pentru care profetismul înlocuieşte orice altceva.

"Privatizarea textuală"

Spre deosebire de Derrida, deconstructorii pun semnul egalităţii între „textualitate" şi „textualitate literară", fără să extindă consecinţele deconstrucţiei de la literatură la practici alternative ale discursului umane. Catherine Gallagher şi Stephen Greenblatt remarcă procesul de modelare deconstructivistă a textualităţii după contururile textului literar: afirmînd că nu există nimic în afara textului, deconstructorii presupun de fapt condiţiile canonului literar şi ajung să „reînalţe privilegiile ierarhice ale literarului" (2000:144). Pînă la urmă, atacul deconstrucţiei la adresa interpretării rămîne, după cum am văzut, unul adresat mai ales *ideii* de reprezentare: privilegierea retoricii ca termen al oricărei legături dintre limbaj şi lume modifică ideea de interpretare, fără să o destituie. Subiectul rămîne şi el la jumătatea drumului dintre liberta-

tea de descoperitor a ceea ce este anomalie şi inexplicabil între obiectele textuale şi, pe de altă parte, ceea ce se construieşte în limbaj, respectiv funcţie a limbajului.

Diferenţa faţă de proiectul deconstructiv al poststructuralismului european este că, în vreme ce acesta din urmă împinge semnificatul suficient de departe de semnificant pentru a se bloca în asemie, deconstrucţia americană se opreşte în zona jocului *polisemic*, oferindu-şi în acest fel un spaţiu privilegiat de acţiune. Felul în care criticii de la Yale practică metoda deconstructivă stîrneşte nemulţumiri chiar şi în rîndul adepţilor deconstruirii discursurilor – cum este Lentricchia – cînd privilegiază, dintre discursurile umane, discursul literar , căzînd în „eroarea izolaţionistă"[128].

Cum văd însă deconstructorii înşişi locul lor în critica americană? Dacă ar fi să ne luăm după faptul că analizele lor favorite sînt întreprinse pe „clasici" ai modernităţii (mai ales romantici, ca la *new critics*) şi pe texte critice contemporane, vom înţelege de ce deconstructorii nu îşi asociază nemijlocit metoda cu postmodernismul. În sine, nimic criticabil pînă aici: mai puţin firesc este însă faptul că deconstrucţia este gîndită, chiar de către iluştrii ei practicanţi, mai întîi ca o *metodă* de lectură şi critică a literaturii moderne, concurentă întîrziată (şi, prin urmare, inutilă) a defunctei *new criticism*. Or, acest lucru reprezintă o îngustare de miză: nu numai că deconstructorii nu adoptă niciodată mizele epistemologice ale poststructuralismului francez, dar iată că lasă la o parte practica beletristică a contemporanilor, ca şi cînd ar ţine mult mai mult să cîştige competiţia cu *new critics*, decît să creeze un instrumentar adecvat unei practici noi, demne de tot interesul.

În ordinea demonstraţiei volumului de faţă, lecturile din deconstructori semnalează cu destulă uşurinţă re-localizarea prezenţei pierdute (şi destituite explicit) a autorului la nivel figural (ca imagine şi efect de limbaj). Preferinţele retorice ale deconstructorilor nu susţin proiectul lor teoretic. Dacă persistenţa unei „teologii negative" la Derrida este mai mult decît discutabilă,

BCU Cluj / Central University Library Cluj

128 „Critica literară poststructuralistă americană tinde să fie o acţiune de privatizare textuală, încercarea condamnată a criticului de a se retrage din peisajul social al fragmentării şi al alienării. Critica devine, în această perspectivă, moda absolută în decoraţiuni interioare, a cărei valoare principală stă în puterea ei de a ne stîrni plăcerea şi a cărei măsură este dată de capacitatea de a o întreţine, într-o varietate potenţial infinită de feluri". (cf. Lentricchia 1980:186, 310)

ea poate fi afirmată cu voce tare în cazul deconstrucţiei americane. Procedînd la distrugerea oricărei idei de fundament, deconstrucţia propune o soluţie gordianică la vechile dileme metafizice, fără să reuşească să se elibereze de „întrebările moştenite din teologie" (Hans Blumenberg apud Thomas 1991:71). Libertăţii nou cîştigate – o libertate strict retorică şi critică, aşa cum am subliniat înainte, libertatea de a refuza orice reper stabil, esenţialist, de a refuza chiar jocul convenţionalităţii critice, interpretative – i se opune o pierdere pe măsură, „caracterul non-negocîabil al întrebărilor", o pierdere care să ne aducă aminte că „întrebările despre fundament nu dispar pur şi simplu" (Thomas 1991:75) şi că „miturile teoretice" o dată create impun supunerea creatorului lor, „ca necesară, ordonatoare limitare a propriei sale libertăţi" (Petrescu, Ioana Em. 1985b:204).

Popularitatea deconstrucţiei nu este pur circumstanţială, deşi detractorii curentului o minimalizează în acest fel. Există un cîştig ideologic implicit în proiectul cultural al deconstrucţiei: dezagregarea structurilor autoritare (între care se numărau şi conceptele favorite ale estetismului *new criticist*, precum valoarea literară, opera ca obiect se sine-stătător, dar şi cheile analizei structuraliste, între care structura literară, centrul sau ierarhia termenilor). Acest avantaj, bine mediatizat, se transformă în anii din urmă într-un dezavantaj al aceleiaşi teorii în ansamblul studiilor literare actuale. Numărul cercetărilor care au ca subiect aşezarea „achiziţiilor" poststructuralismului şi, extrapolînd, ale deconstrucţiei, sub semnul întrebării creşte vizibil la începutul deceniului nouă. Spre exemplu, destituirea operei în favoarea textului, anunţată cu atîta pasiune de Roland Barthes şi preluată cu entuziasm de către deconstructori, este denunţată de studii de după 1990 drept cel mult o utopie, dacă nu o întreprindere pe cît de anevoioasă, pe atît de nerecomandabilă. Dispariţia autorului, ieşirea din discuţie a problemei instanţei auctoriale ca subiect şi posibilitatea infinitelor inserţii meta- sau inter-textuale deschid textul spre orice intruziune. Lectura plurală devine practic imposibilă atîta timp cît acelaşi text nu este lizibil decît o singură dată, el aflîndu-se într-un infinit şi activ proces de „completare" şi „adnotare" intertextuală.

Poststructuralismul se autoproclamă drept un teritoriu al deschiderii şi implicit al libertăţii, dar se dovedeşte, în accepţia confecţionată de Derrida, spaţiul unei libertăţi exclusiv retorice, poetice. Libertatea criticului literar aderent la poststructuralism este limitată la o concluzie invariabilă: şi anume

BCU Cluj / Central University Library Cluj

că textul literar nu poate fi descris decât în termenii propriei subminări, ai unei infinite autoreferenţialităţi, în suprafaţa sa semnificantă. Deconstrucţia (înţeleasă, aminteam mai sus, drept curentul american generat în metodologia interpretării literare de către studiile lui Derrida) modifică această concluzie, în aşa fel încît ideea de interpretare, deşi ajustată, „delimitată", nu este complet sacrificată. În viaţă sînt menţinute şi „autorul ca geniu" sau „pseudo-identitate", şi „marea tradiţie" (Leitch 1983:96).

IV.3.C. „NEW HISTORICISM": NOUL ISTORISM

Ca şi *new criticism*, noul istorism american denumeşte „o selecţie extraordinară de practici critice", răspunzînd unei generale „saturaţii faţă de *new criticism*" (Gallagher şi Greenblatt 2000:2), fără să articuleze „o metodologie repetabilă sau un program de critică literară" (2000:20). De altfel, termenul pare conceptu în perfectă opoziţie faţă de *new criticism*, răspunzînd, inclusiv la acest nivel, formal, de revenirea istoriei într-un cîmp critic influenţat de formalism. Brook Thomas, el însuşi nou-istorist, nu agreează însă nici termenul, nici rapida lui acceptare, preferînd o altă propunere terminologică a lui Greenblatt, respectiv „poetica culturală" (la care aderă şi Walter Benn Michaels, fost neo-pragmatist, fost deconstructor), sau formulînd el însuşi, inspirat de metoda „descrierii consistente" (*thick description*) din antropologia lui Clifford Geertz, titulatura de „istorie culturală". De inspiraţie neo-marxistă[129], curentul trebuie despărţit de stînga tradiţională – al cărei campion ar fi Fredric Jameson, dar analiza lui nu poate ignora concluziile acesteia. De fapt, întoarcerea spre teoriile marxiste, într-un moment în care ele îşi pierd atractivitatea pentru europeni, trebuie citită ca încercare de a compensa excesul de formalism cu care *new criticism* deprinsese critica americană.

După Brook Thomas, noul istorism preia mai ales întrebările ridicate de marxism, angajîndu-se însă în căutarea altor răspunsuri. Acelaşi autor, răspunzînd legăturilor frecvente care s-au făcut între postmodernism şi

BCU Cluj / Central University Library Cluj

129 Neo-marxismul trebuie înţeles aici în sensul lui occidental, utopic. Matei Călinescu face o probă a acestui caracter esenţialmente utopic al marxismului occidental din tendinţa acestuia, scandaloasă pentru „marxiştii 'ortodocşi' din Est", dar, aş adăuga, şi pentru supravieţuitorii regimurilor de dincolo de Cortina de Fier, „de a accentua miezul utopic ascuns al gîndirii lui Marx şi de a da astfel filosofiei sale prestigiul utopiei" (1995:66).

noul istorism, adoptă mai degrabă o poziţie conservatoare cînd obiectează la maniera în care „în ciuda faptului că susţin contrariul, mulţi dintre discipolii lui [ai postmodernismului – n.m.. M.U.] recad în viziunile totalitare de care doresc să se desprindă" (1991:46), observaţie aproape suprapusă peste aceea adusă, la distanţă de două pagini, poststructuraliştilor, profeţi autoritari ai anti-autoritarismului, vinovaţi de construirea încăpăţînată a unui „'Celălalt' monolitic, căruia să i se opună" (48).

Ca şi deconstrucţia, noul istorism deţine un avanpost favorit, revista „Representations", de unde cei mai mulţi dintre istoricii literari ai momentului modifică un canon ştiinţific şi impun noi tehnici de lectură. Lucrurile se leagă atunci cînd aflăm că în 1981 apare ultimul număr din derrideanul „Glyph", iar în 1982 primul – alt Phoenix – din „Representations", încetăţenind ideea că asistăm la o transformare a deconstrucţiei în nou istorism, idee opusă celei care susţine „anistorismul" deconstrucţiei. Titlul noii reviste, „Representations", reţine un plural pe care Greenblatt îl explică tocmai prin conjugarea unei mişcări de întoarcere la reprezentare (în sens nearistotelic) cu afirmarea unei deficienţe a constructelor istorice preexistente.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Noii istorişti reproblematizează *mimesis*-ul, dar soluţiile lor includ observatorul-cititor în explicaţia istorică. Discutîndu-le, Brook Thomas le pune în legătură directă cu dezvoltarea tehnicilor romanului. Vechiul istorism ar corespunde unei viziuni balzaciene asupra naraţiunii istorice: el transformă textul într-un personaj ale cărui „întîmplări" sînt urmărite într-un mediu istoric. Ulterior, adepţii reconstrucţiei istorice vor imita tehnica punctului de vedere interior, proprie *Bildungsroman*-ului, vizualizînd tradiţia ca pe devenirea unui personaj individual, pentru ca, în fine, noii istorişti să asume tehnica juxtapunerii, a montajului, reeditînd privirea exterioară a naratorului omniscient[130]. Înţelegerea lumii este supusă tot unui model textualist, dar ea conduce la cu totul alt tip de dezvoltări decît cele ale poststructuralismului european sau ale deconstrucţiei americane.

Impasul la care ajung deconstructorii este acela de a admite drept definitiv blocajul interpretării în *misreading* (cel puţin) sau chiar (cel mult) în

130 Această exterioritate şi distanţă a privirii critice îi va atrage lui Greenblatt acuze de totalitarism interpretativ: „În loc să lucreze în sensul transcenderii propriului punct de vedere, prin adoptarea altor puncte de vedere din istorie, el adoptă o poziţie de deasupra istoriei." (Thomas 1991:68).

aporie. Noii istorişti par să deschidă impasul spre o perspectivă care, introducînd în ecuaţie istoria, refuncţionalizează *interpretarea*. Fără să renunţe la concluzia că interpretările nu pot fi decît infidele apropriei ale textelor (imposibil de interpretat), ei încearcă să refacă o relaţie mai veche între subiect şi literatură, punînd istoricitatea subiectului în serviciul interpretării, după cum şi să deschidă cîmpul textualităţii dincolo de limitele literaturii. Metafora *pînzei* înseamnă pentru noii istorişti tocmai reuşita încălcării graniţelor textualităţii literare către contexte non-literare. Revenirea în forţă a principiilor istoriste trebuie legată şi de faptul că deconstrucţia nu reuşeşte să rupă definitiv critica de practica *new criticistă*: după cum am văzut, şi între adepţi, şi între detractori, deconstrucţia se citeşte în continuarea desuetei metode a lecturii imanente. Se creează astfel un vid istoricist (care înglobează atît dominaţia formalismului *new criticist*, cît şi suprimarea istoriei la deconstructorii americani) în măsură să genereze o presiune teoretică în căutare de supapă: un discurs care întoarce pe dos presupunerile ce dau realitate vidului amintit îşi găseşte formularea în „*new historicism*".

BCU Cluj / Central University Library Cluj

La prima vedere, un nou istorism poate fi detectat şi în filosofia istorică a lui Foucault, de la care teoreticienii acestui curent păstrează noţiunea de arhivă. Totuşi, „ceea ce Foucault numeşte 'istorie eficientă' [...] nu este un nou istorism, ci vechiul istorism tulburat, chestionat, cu tehnicile şi duplicităţile iluminate" (Lentricchia 1980:210). Un plus de iluminare vede în istoria literară şi David Perkins, deosebind-o, de astă dată, de istoria non-literară: „istoria literară este şi critică literară. Scopul ei nu este numai să reconstruiască trecutul şi să-l înţeleagă, ci să-şi îndeplinească şi celălalt scop, şi anume iluminarea operelor literare" (1992:177). Ceea ce îi deosebeşte pe noii istorişti de Foucault este o anumită reticenţă faţă de propoziţiile legitimatoare: deşi practică un demers încă pozitivist în scopuri, presupunînd accesul la o anumită formă de cunoaştere a trecutului literar, ei îşi asumă parţialitatea propriilor lecturi, caracterul lor instabil şi fluctuant, plural, dar totuşi controlat de imperative de proprietate ştiinţifică.

Două sînt mizele principale ale atacului nou istorist: pe de o parte, *demolarea* „vechiului" istorism (înţeles ca mişcare taxonomică fundamentată pe un concept diltheyian de „perioadă istorică" unitară şi stabilă, pe opti-

mismul ştiinţific al studiului „obiectiv"[131]), căruia i se opune o reconstrucţie a istoriei, iar pe de altă parte, stabilirea unei *alternative* la deconstrucţie (ca modalitate de subminare a vechilor sisteme de gîndire în absenţa componentei istorice), căreia i s-ar opune „noul istorism propriu-zis" (Thomas 1991:5). Acesta din urmă este gîndit ca o nouă modalitate de analiză a textualităţii, o modalitate care extinde cîmpul textual peste graniţele literarului şi care tratează urma textuală istoricizat. O dată ce am dezvăluit aceste două ţinte, este destul de uşor de văzut care sînt caracteristicile alternativei nou-istoriste: istoria literară poate fi practicată numai pornind de la asumarea unor termeni relativi, eterogeni, discontinui şi fluctuanţi (ca în deconstrucţie), dar fără sacrificarea unor concepte „moştenite", precum perioada literară (devenită „ficţiune necesară" – Perkins 1992:65, neomogenă, afectată de indeterminare), enciclopedia (ca alternativă a istoriei narative), taxonomia (ca instrument de înregistrare a discontinuităţilor), contextualizarea.

Stephen Greenblatt

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Considerat capul de lance al noului istorism (cf. şi Petrescu, Liviu 1993:42-43), Stephen Greenblatt este creator de metodă critică: modalitatea sa de apel la contextualizare este pastişată astăzi fără conştiinţa pastişei. Fiecare analiză istorico-literară a lui Greenblatt este o analiză prin învăluire: de pildă, în *Shakespearean Negotiations* (1988), comentariul fiecărei piese a lui Shakespeare este „dublat" de comentarii ale unor bucăţi de discurs exemplar aparţinînd aceleiaşi epoci, dar fără implicaţii cauzale, într-o relaţie pe care Greenblatt o numeşte „negociere culturală". Prin această alăturare fără cauzalitate (care i-a şi atras acuza de „corectitudine arbitrară", „motivare a arbitrarului" sau de contextualism arbitrar[132]), criticul îşi atinge ambele scopuri: atît aşezarea datelor istorice în context (devenit aici contiguitate), cît

131 De fapt, Brook Thomas se declară împotriva oricărei idei de *istorism*, deoarece nu crede în existenţa unei „metode istoriste", şi recunoaşte doar istoriografia literară a secolului XIX sub acest nume.

132 Thomas oferă ca exemplu de contextualism maniera arbitrară în care Greenblatt leagă, într-un studiu intitulat „Filthy Rites" (în „Daedalus" 111/1982), fantasma rabelaisiană a unei depline libertăţi artistocratice, a carnavalului nesfîrşit, de intoleranţa crescîndă a contextului faţă de orice formă de dezordine socială, individuală ori artistică (v. Thomas 1991:37-43).

şi asumarea heterogenităţii perioadei culturale la care se referă (evidenţiată aici în multiplicitatea formelor pe care le îmbracă particularizările shakespeariene, de o parte, şi semnificaţiile celorlalte discursuri, de cealaltă). Această manieră de a „citi" critic şi istoric nu trebuie confundată cu pozitivismul de şcoală veche, în care, după haşurarea „fundalului", a „spiritului epocii", criticul trece la analiza de text pentru a confirma o continuitate. În repetate rînduri, noii istorişti apelează la un concept metodologic lansat în antropologie de către Clifford Geertz, prin care obiectul observat este prins în aceeaşi reţea cu subiectul observator: *thick description* ("descriere consistentă"), spre deosebire de *thin description* ("descriere neconsistentă"), nu face simpla descriere a obiectului, ci îl plasează într-o reţea intenţională, într-un context cultural specific.

În cartea pe care o semnează împreună cu Catherine Gallagher, *Practicing New Historicism*, după ce subliniază inexistenţa unei ideologii, metodologii ori practici comune, care să justifice termenul, Greenblatt desfăşoară problemele care se află în atenţia şi în sarcina noului istorism: rediscutarea „limitelor textuale" (şi a instanţelor care le impun), recuperarea „urmelor" păstrate în „arhivă" pentru a izola „detaliul semnificativ", recursul la reprezentare în paralel cu investigarea textului ca „eveniment", reprezentarea „corpului omenesc" atît în calitate de construct cultural, cît şi ca „trăire", ca experienţă şi, în fine, precizarea raportului dintre imitaţie şi acţiune (cf. 2000:15-16). Interesul vădit pentru lărgirea cîmpului textual dincolo de literaritate atacă, desigur, vechea problemă a specificităţii estetice, motiv pentru care o obiecţie destul de frecventă la adresa noului istorism vizează „slăbirea obiectului estetic" (11). Specificitatea estetică nu este retrogradată pînă la nivelul de „iluzie", ci mai degrabă se poate spune că noii istorişti o sacrifică în mod conştient pentru a recîştiga marginalul, nespecificul, eterogenul.

Volumul are şi o parte în care nu discută noul istorism, ci îl *practică*, de pildă în analiza antropologiei lui Geertz în legătură cu *Mimesis*, a lui Erich Auerbach, „o carte profund ambiţioasă, fără nici un scop" (33). Studiul merită menţionat pentru că pune în discuţie o caracteristică a discursului istorist, respectiv „gambitul [de deschidere, sic!] caracteristic" (35): de la

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Auerbach, noii istoriştii deprind utilizarea „anecdotei istorice"[133] ca *deschidere critică*. Metoda îşi datorează popularitatea rapidă faptului că apelează la o fantasmă generală a discursului critic, respectiv la metafora iluminării: fragmentul anecdotic capătă valoarea bucăţii desprinse din întreg pentru a elibera şi a face vizibile şi accesibile privirii critice toate detaliile. Deschiderea anecdotică ("anecdotalismul") are marele avantaj de a depăşi reducţia deconstructivistă a textualităţii la textualitatea *literară*. În anecdotă, Greenblatt citeşte „o zonă de contact, spaţiul descîntat" (47), şansa ieşirii din convenţiile canonului, şi chiar din spaţiul – devenit prea îngust – al literaturii, Joel Fineman „efectul de real" (49), iar Gallagher „atingerea realului" (51). Marea deosebire faţă de Erich Auerbach (care utilizează anecdota inductiv, în parte şi pentru că îşi scrie opusul despre reprezentare în Istanbul, într-o bibliotecă unde istoria literaturii europene este istoria canonică, alcătuită din autorii cei mai importanţi), constă în noua utilizare pe care istoriştii americani o dau anecdotei. Aşa cum o utilizase Auerbach, anecdota ignora istoricitatea, era o „maximă" ce întrerupe „Marea Naraţiune" pentru a-i consolida de fapt statura; noii istorişti o utilizează ca pe o *subversiune* (Gallagher propunînd denumirea acestor istorii subversive, care asaltează *les grands récits*, naraţiunile dominante[134], *counterhistories, contraistorii* – nu întîmplător plasate masiv în anii '60-'70, cînd „contracultura" cîştigă teren).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Ambele strategii (anecdotalismul subversiv şi *thick description* au în fine acelaşi scop: acela de a construi o lectură istorică deschisă, inclusivă, sensibilă la marginalii, în care „evenimentul" apare drept „text social", în vreme ce „textul literar" apare ca „eveniment social" (Thomas 1991:39). În plus, ambele sînt strategii de deschidere, Greenblatt fiind evident mult mai interesat de începuturi, decît de concluzii (v., de exemplu, felul în care anunţă, în *Representing the Rennaisance*, 1988, necesitatea de a regîndi limitele literarului

133 „Anecdota istorică" nu reprezintă minimalizarea umoristico-aforistică a unei istorii, ci este o formă de decupare şi fragmentare a unui text dat (literar sau nu) într-o analiză de text care se va dovedi revelatoare ulterior pentru un ansamblu textual.

134 Teoreticiana atrage atenţie, în acest context asupra comentariului pe care îl face David Simpson (cf. 1995) asupra opoziţiei trasate de Lyotard între marile naraţiuni, dominante, ale modernismului, şi „petits récits", postmoderne: modalitatea de a submina marile naraţiuni cu ajutorul anecdotei este împrumutată din discursul care, la începutul secolului al XVIII-lea, începe să fie recunoscut drept „discurs literar".

şi ale criticii contemporane, fără să includă, în concluziile sale, o astfel de repoziţionare).

Anistorismul şi desubiectivarea

Pun în legătură, după o idee a lui Fredric Jameson, slăbirea ideii de istoricitate cu destructurarea subiectului. Jameson acordă spaţii largi morţii subiectului individual reflectate în „moartea afectului" din literatură şi apariţiei unei literaturi a „intensităţilor", dar pentru textul de faţă este interesantă mai ales măsura în care reciproca este adevărată. Cu alte cuvinte, cred că revenirea în prim-planul studiilor umaniste a unui principiu istorist trebuie legată de *revenirea ideii de subiect.* Relaţia este cu atît mai evidentă, cu cît reafirmarea subiectului ca posibilitate[135] sau ficţiune se regăseşte în reticenţa cu care istoricii literaturii susţin legitimarea propriei discipline: în debutul unui serios volum despre posibilitatea de a scrie astăzi istorie literară, David Perkins îşi lasă cititorul perplex afirmînd că, deşi a încercat să scrie istorie literară, este „neconvins că se poate face aşa ceva" (1992:11). Nimic din monumentalitatea istoriei admirative nu se regăseşte la noii istorişti: ireverenţa demistificatoare a discursului lor le-a atras eticheta de „şcoala Resentimentului" (pusă de Harold Bloom tocmai de pe poziţia sa de apărător al canonului), pe care Gallagher şi Greenblatt o resping atrăgînd atenţia asupra consecinţelor produse de proiectul noului curent istorist, respectiv de analiza culturii ca text: pe lîngă reconsiderări ale canonului (prin integrarea „marginalilor"), proiectul antrenează reproblematizarea unor noţiuni „sacre" ale analizei literare tradiţionale (v. „geniu", opoziţia „minor/ major"), dar şi contextualizări non-literare, larg culturale. În principiu, ceea ce reuşeşte să demonstreze această declaraţie de intenţie este mai ales continuitatea dintre proiectul general, epistemic, început în anii '60 şi continuat pînă în prezent (integrarea democratică a periferiilor de orice fel) şi proiectul particular al disciplinei istoriei literare. Evident, un asemenea proiect contraistorist se opune excepţionalismului american, pentru că nu crede în sfîrşitul istoriei

BCU Cluj / Central University Library Cluj

135 O „istorie a posibilităţilor" înţeleg şi Gallagher şi Greenblatt prin „nou istorism": „fiind profund interesat de colectiv, rămîne fidel valorii vocii singulare, scandalului izolat, viziunii idiosincratice, schiţei trecătoare" (2000:16).

(nici în sensul dat de Fukuyama – pentru care înseamnă un punct de apogeu, generalizarea triumfătoare a liberalismului american, dar nici în sensul baudrillardian, pentru care istoricitatea este o „iluzie" rezistentă a hiperrealului cotidian).

O propunere subversivă de factură asemănătoare are, după cum am văzut, şi deconstrucţia (de la care istoriştii împrumută „urma", „suplementul" sau „diseminarea"), însă deosebirea fundamentală stă în faptul că, în vreme ce deconstructorii urmăresc să „accentueze alunecările, aporiile şi eşecul comunicării din chiar inima sistemelor semnificante", în lipsa oricărei „descendenţe istoriste" care să dea sens „pantextualismului" explicit (Gallagher şi Greenblatt 2000:14), istoriştii îşi propun o specificare istorică, o precizare şi o particularizare a textului cultural. Cea mai interesantă legătură care rezistă între noul istorism şi deconstrucţie mi se pare aceea mediată de discursul dorinţei. În măsura în care istoria literară animă de fapt o proiecţie a dorinţei, ea ascultă de regulile ficţionalităţii şi „trebuie să-i suspectăm plauzibilitatea de descriere a trecutului" (Perkins 1992: 34). Această proiecţie nu trebuie confundată cu invenţia, respectiv cu o investiţie imaginativă menită să „corecteze" sau să „rescrie" trecutul, ci este mai degrabă echivalentă cu produsul fantasmatic al observatorului implicat în universul pe care îl citeşte. Proba supremă prin care se poate deosebi istoricul literar de tip vechi de noul istorist este că acesta din urmă nu cade niciodată în greşeala de a gîndi „cultura în care trăieşte ca pe obiectul afecţiunii proprii: nu se pune problema dacă 'îţi place' sau 'nu-ţi place', ci trăieşti în ea, laolaltă cu obiectele care îţi plac sau nu" (Michaels 1987:18).

Presupunerile despre formatările lumii despre care scrie îl îmbibă pe istoricul literar cu un anumit set de imagini-tip despre aceasta. Ele, direcţionate de dorinţe, reorganizează un cîmp altfel neutru, din perspectiva observatorului inclus lui, pentru a da o coerenţă apriorică descrierii şi narativizării sale. Nesatisfăcuţi de instabilitatea conceptului de „literaritate", istoriştii se află în căutarea provocării realului şi a unor texte mai puţin familiare. Rezultatele nu întîrzie să apară. Dintre cele mai interesante mi se pare *rescrierea ficţionalistă a ideologicului*. Ideologiile moderne, crede Gallagher, au înlocuit „credinţa" cu „creditul", „au intrat pe tărîmul adevărurilor provizorii, al propoziţiilor şi aserţiunilor cărora le acordăm doar o aprobare temporară. [...] Acesta este

teritoriul speculaţiei, cu gradele ei infinit calibrate de acceptare, care ne permite să ne calculăm riscurile." (2000:167).

Modelul ficţiunii romaneşti, care demistifică iluzia probabilităţii, care nu pretinde cititorilor să creadă că personajele sau întîmplările prin care personajele trec au existat în realitate este considerat de Gallagher modelul ideologiei moderne, care creditează fără credulitate o lume posibilă, un model de lume.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

IV.3.D. FEMINISME

Legătura dintre deconstrucţie (ca operaţie critică de subminare a opoziţiilor ce fundamentează logocentrismul) şi teoriile feministe (dezvoltate într-un cîmp atît de vast şi de variat, încît nu pot fi rezumate aici) a fost evidenţiată în repetate rînduri. O găsim rezumată astfel de Terry Eagleton: „Femeia este opusul, altul bărbatului; ea este non-bărbat, bărbat deficitar, căruia i s-a ataşat o valoare fundamental negativă în relaţie cu prineipiul prim, masculin. [...] Femeia nu este doar un altul [...], ci un altul intim legat de bărbat, ca imagine a ceea ce el nu este, şi, de aceea, ca modalitate principală de amintire a ceea ce el este." (1983:132)

Indiferent de modalitatea în care sînt paricularizate, teoriile feministe americane ale anilor '80 –ale căror surse europene le vom găsi mai ales în Helene Cixous, Luce Irigaray sau Julia Kristeva – procedează deconstructiv: expunînd opoziţiile care fundamentează sistemele tradiţionale, ele expun de fapt componenta ideologică a acestora. Ceea ce este adesea acuzat în maniera de lectură a feministelor este un anumit *speciism*, care ajunge să înlocuiască destituţia ideologiei masculine, patriarhale, cu o ideologie a femininului, de unde dezvoltările masive ale unui feminism politic (v. Toril Moi, *Sexual/ Textual Politics*, care porneşte deconstrucţia limbajului falocentric – începînd de la Lacan – ca o deconstrucţie textuală şi politică în acelaşi timp). Ceea ce prea rar observă aceia care formulează asemenea acuzaţii este însă tocmai legătură de directă implicare dintre metoda deconstructivă în general şi particularizarea ei feministă: Derrida, care porneşte de la un detaliu aparent nesemnificativ al textului, pentru a-i detona potenţialul imploziv, ar deveni speciist dacă şi-ar focaliza categorial privirea asupra detaliilor opoziţiei de gen.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

La fel de frecventă este asocierea feminismelor (şi a celorlalte discursuri marginale, de exemplu cel al antropologiei culturale, care demască interpretarea culturilor non-europene drept „periferii" ale discursurilor culturale eurocentrice) cu istoria literară, unde rolul studiilor de gen apare drept covîrşitor: „Istoria literară feministă a modificat imaginea noastră despre trecut mai mult decît orice alt tip de istorie literară, din toată viaţa mea" (Perkins 1992:123). Această trimitere evidenţiază şi măsura copleşitoare în care feminismele au nevoie de presupuneri afirmative despre subiect şi subiectivitate, precum şi de un concept destul de tradiţional de „reprezentare"

(textele reprezentînd experienţele trăite de autorii lor). Aşadar, deşi utilizează deconstrucţia pentru a descompune ideologia patriarhalistă, feminismele sunt, totuşi, obligatoriu umaniste în prezumţii (cele mai multe bătălii ducîndu-se pe terenul definirilor identitare şi al filosofiilor subiectului).

Lecturînd critic un volum crucial în secţiunea feministă a istoriei literare, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), de Sandra Gilbert şi Susan Gubar, Perkins îl consideră un exemplu tipic de transformare a contextului în „interpretare", respectiv în comentariu ideologic. Volumul celor două feministe, care profită de intriga freudiană aşezată de Harold Bloom la baza influenţei literare, analizează reacţiile femeilor din secolul XIX drept psihoze induse de contextul social şi literar al vremii. În contextualizarea lor istorică, autoarele omit – atrage atenţia Perkins – orice referire la Shakespeare sau la bărbaţi romancieri, după cum nu insistă prea mult asupra situaţiei sociale a femeilor în epocă, limitîndu-se la Milton, poeţii romantici, proza gotică şi producţia scriitoarelor. Acest decupaj cu omisiuni îl determină pe istoricul literar să concluzioneze că „ele proiectează sentimente proprii asupra scriitoarelor din trecut" (137). Ceea ce reproşează Perkins istoriei lui Gilbert şi Gubar se poate generaliza la orice tip de istorie contextualistă[136], care, înainte sau simultan cu studiul istoric, îndeplineşte proiecte identitare. Criticul american găseşte istoria contextualistă criticabilă în sine, pentru că, „proiectează, cu un patos critic minunat, credinţele proprii [autorului – n.m., M.U.] asupra textului" (151).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Din punctul meu de vedere, acest tip de istorii – deşi trădătoare faţă de proiectul istorist pentru că pun la punct o „maşinărie critică alcătuită înainte de lectura textelor şi condusă apoi peste texte şi contexte, deopotrivă" (138) – nu pot fi blamate atîta timp cît îşi propun restituiri identitare necesare, promovînd „sentimente de identitate şi solidaritate în interiorul grupului" (137), dar îşi pierd credibilitatea în momentul în care componenta ideologică (de ex. supremaţia bărbaţilor în istoria omenirii şi subminarea ei prin dobîndirea conştiinţei de gen) preformează concluziile analizei şi obligă discontinui-

136 Cu acest termen numesc, după Perkins, istoriile care supraimpun „datelor istorice relevante dintr-o perioadă de timp" (v. White) un anumit set de presupuneri speciiste – preexistente interpretării.

tatea istorică să se comporte omogen, recurgînd la scenariul facil al substituirii de paradigmă ideologică.

Alte două volume importante ale anilor '80 sînt cele semnate de Elaine Showalter (*A Literature of Their Own,* 1977) şi Barbara Johnson (*The Critical Difference,* 1980), care ajung la concluzii foarte asemănătoare cu Gilbert şi Gubar, lăsînd impresia unei proiecţii supraimpuse ideologic asupra unui corp de creaţii istorice. Catherine Gallagher găseşte explicaţia acestui tratament *omogen* al relaţiei dintre istoric (feminist) şi subiectul său (istoria femeilor) într-o tentativă „contraistoristă" care ar demonstra că modificarea anumitor aspecte sociale (de ex. dominaţia masculină) depinde de stabilitatea altora (de ex. identificarea celui care scrie cu aceia *despre* care scrie). Desigur, menţinînd această identitate şi încurajînd proliferarea unor istorii marginalizate (copilăria, familia, sexualitatea, criminalitatea, alimentaţia, moartea), contraistoriile feministe nu se opun numai discursurilor dominante ale istoriei, ci şi dominaţiei unui discurs marxist şi neo-marxist (care explică transformarea istorică prin lupta de clasă, transformarea modurilor de producţie etc).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

IV.3.E. „*SPEECH-ACT THEORY*": TEORIA ACTELOR DE VORBIRE

Unul dintre cele mai larg recunoscute manifeste ale teoriei actelor de vorbire, denumită şi „poetică ilocuţionară", este *How To Do Things With Words*, a lui J.L. Austin. Preocupaţi de valoarea performativă[137] a limbajului ("de fapt orice limbaj este performativ"), adepţii acestei teorii (v. şi Richard Ohman, John R. Searle) transformă literatura într-un cîmp al acţiunii lingvistice, expunînd modul în care, condiţionat de anumite convenţii, limbajul produce, la lectură, anumite efecte. Astfel descrisă, literatura este înzestrată cu un set de caracteristici (unele poststructuraliste, altele nu) pe care le găsim expuse la Richard Ohman în următoarea formulă: 1. Literatura este *mimetică* (în sensul în care imită „actele reale" înfăptuite cu limbajul); 2. Ea *creează* o lume şi „îi cere cititorului să participe la construcţia imaginară" (Ohman 1981:197); 3. Este retorică *dizlocată* ("vorbitorul unui poem este întotdeauna un personaj"); 4. Este *dramatică* (pentru că înfăptuieşte „acte reale"); 5. Este un *joc* (de care cititorul se apropie cu „detaşare estetică", fără participare; 6. Este „*simbolism reprezentaţional*" şi 7. Este *autonomă*. Aproape toate implicaţiile poeticii ilocuţionare se regăsesc aici: faptul că limbajul „acţionează" ca actant al realului, faptul că literatura „imită" acte şi situaţii de vorbire, iniţiind astfel o construcţie posibilă de lumi în care apare un subiect auctorial ca personaj, dar neimplicîndu-l pe cititor. Iată-ne reveniţi foarte clar pe un tărîm al subiectului puternic, intenţional.

Paul de Man îi acuză pe adepţii acestei teorii că revin la metafizică, înlocuind fundamentarea logică, în adevăr, cu una pragmatică, în performanţa lingvistică. Actul de vorbire nu are, în ochii lui de Man, nici un fel de autoritate ontologică, deoarece atît capacitatea limbajului de a „acţiona just", cît şi afirmarea pur şi simplu a vreunei „acţiuni" a limbajului sînt îndoielnice (cf. de Man apud Lentricchia 1980:316), aşa încît, în cele din urmă, „teoria actelor de vorbire depinde de noţiunea metafizică de *subiect* înţeles drept centru coerent din care sînt direcţionate acţiunile".

---

137 La aceasta, Austin mai adaugă o valoare *ilocuţionară* (ca în expresia „vă declar căsătoriţi", pentru care limbajul instituie „realitatea" unui stări civile) şi una *perlocuţionară* (ca în expresiile care anunţă suplimentarea unui mesaj lingvistic cu un mesaj afectiv: „vă voi intimida cu următoarele cuvinte").

O acuză general adusă teoreticienilor actelor de vorbire este negarea specificităţii limbajului literar: redusă la „situaţii de vorbire", literatura este considerată nimic mai mult decît reprezentarea în formă scrisă a unor instantanee discursive. Eagleton avertizează asupra caracterului convenţional, virtual şi imitativ al limbajului literar: opera literară nu este transcrierea unor dialoguri trăite, ci rezultatul decontextualizărilor, reinscripţionărilor şi reinterpretărilor acestor dialoguri, plasarea lor în posibilitate. Richard Ohman porneşte, în „Speech Acts and the Definition of Literature" (v. şi „Literature as Act") ca şi John R. Searle, în *Speech Acts*, (v. şi „The Logical Status of Fictional Discourse"), de la semnalarea naturii ficţionale a actului de limbaj ca „realitate" reprezentată în literatură. Pragul la care se opresc, însă, este cititorul – care este imaginat în afara construcţiei posibile a textului.

Marea dispută teoretică în care sînt angajaţi adepţii teoriei actelor de vorbire se duce cu deconstrucţia. Din punctul de vedere al lui Searle, deconstrucţia riscă nu numai să transforme diferanţa şi aporia în norme, ci şi să excludă individul şi, în acest fel, să piardă „temeiul necesar al libertăţii [...], singurul capabil să ofere un punct de sprijin opţiunii morale şi un criteriu angajamentului politic." (Spiridon 1998:134). Teoria actelor de vorbire păstrează legătura cu subiectul liber, înzestrat cu conştiinţă de sine şi capabil să răspundă de intenţiile propriilor expresii. Cu acest ataşament excesiv faţă de ideea de „opţiune" şi de „responsabilitate morală", teoreticienii actelor de vorbire îşi atrag şi criticile stîngii teoretice, nu neapărat deconstructiviste: „Anonimitatea ei [a operei literare – n.m., M.U.] face parte din însăşi structura sa, nu este un accident nefericit care i se întîmplă; iar în acest sens autorul – ca origine a propriilor sensuri, cu autoritate asupra acestora – este un mit." (Eagleton 1983:119).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

IV.4. După poststructuralism

Ceea ce a putut părea o încercare de panoramare (inevitabil incompletă) a curentelor critico-teoretice americane este, din punctul meu de vedere, o necesară aplicaţie. Fiecare dintre teoreticienii analizaţi abordează textele ca pe nişte lumi ficţionale cu două sau trei personaje: autorul, criticul şi, uneori, cititorul. Chiar în momentele cînd sînt ostili noţiunii de subiect, ei tratează textul ca pe nişte zone de interacţiune subiectivă, lăsîndu-se, explicit sau nu, în voia unui imaginar intersubiectiv, corporalizant. Am luat în discuţie mai ales deconstrucţia şi noul istorism pentru că prima oferă o metodă larg aplicabilă de lectură (adoptată, cum am văzut, şi în studiile culturale sau de gen) în vreme ce noul istorism reintegrează componenta istorică în discursuri de unde poststructuralismul francez o alungase. Mi s-a părut deosebit de relevant să descopăr cum – în textele deconstructorilor – în ciuda declaraţiilor de intenţie poststructuraliste, metaforismul folosit este acela al unor constelaţii umaniste, ale prezenţei şi fundamentului. Paul de Man, cel mai apropiat de maniera derrideană de deconstrucţie, nu numai că păstrează o formă de subiect mai substanţială decît subiectul-funcţie al lui Derrida sau Foucault, dar, de cîte ori vorbeşte despre autor, vorbeşte de fapt despre *critic* (operînd o suprapunere asemănătoare cu aceea a lui Stanley Fish, care face din cititor autorul adevărat, cu o subiectivitate determinată). Opoziţia lui faţă de ideea de creaţie intenţională în literatură traduce tocmai ataşamentul faţă de fantasma autorului-critic, prins în dialectica unui văz exterior şi a unuia interior. Ceilalţi trei deconstructori, Harold Bloom, J. Hillis Miller şi Geoffrey Hartman înaintează încă şi mai mult pe calea revenirii la subiectul auctorial (imaginat ca fiu gelos, oedipian, ca interioritate încarcerată de limbaj sau ca subiect hedonist, tînjind după verbalizare).

Aparent, începînd un act de analiză critică, ne propunem o proiecţie regresivă: dacă nu încercăm să ne „punem în piclea" autorului analizat, cel puţin sperăm că vom introiecta suficient de mult „spiritul timpului" pentru a vorbi mai degrabă ca *insideri*, decît ca *outsideri* ai fenomenului. Sigur că, la o privire mai atentă, acest tip de identificare este o mare iluzie (deşi una deosebit de rezistentă, urmată de o deziluzie pe măsură). Propunerea unei logici a observatorului este mai degrabă aceea de a proceda invers: în loc să ne

proiectăm într-un moment istoric căruia nu îi aparţinem, ca observatori, putem lărgi situaţia de observare în aşa fel încît universul observat să ne cuprindă, cam în acelaşi fel în care imaginează Gadamer sarcina actuală a istoriei literaturii: „distanţa temporală nu este ceva ce trebuie depăşit. Aceasta nu este decît presupunerea naivă a istorismului, şi anume că trebuie să ne pătrundem de spiritul veacului, să gîndim cu ideile şi gîndurile lui, nu cu ale noastre, pentru a înainta astfel spre obiectivitatea istorică" (1975:264).

Cum poate fi evitat anistorismul fără a cădea în această reducţie a naivităţii scientiste? Adoptînd alternativa, regîndind istoria şi timpul: în locul unui „abis plictisitor", o continuitate a tradiţiei care conţine prezentul şi viitorul, autorul şi cititorul, scriitorul şi criticul. Sau, în alte formulări, adoptînd suprapunerea actor/ spectator proprie dionysiacului (Nietzsche), includerea criticului în reţeaua textuală (Derrida), dialogul purtat cu natura „din interiorul naturii" (Heisenberg), trădarea disruptivă a intenţiilor prin adoptarea unei poziţii intra-reţelare (de Man). Curentele americane ale anilor '80 nu transformă această logică a observatorului implicat în titlu de paradigmă, dar semnele înaintării spre acest tip de logică sînt cît se poate de certe.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Alternative

Un proiect hermeneutic interesant este propus de William Spanos cu termenul de *temporal interpretation* (interpretare temporală). La baza acestuia se află un proces repetitiv: în loc să pornească la drum ştiind unde doreşte să ajungă şi repetînd de fapt, în sens invers, „experienţa verbală a textului", hermeneutul lansat în „interpretarea temporală" procedează proiectiv, repetînd experienţa textului. Dacă primul act critic stă sub metafora „verificării", cel din urmă coagulează un „explorator", păstrînd deschiderea textului. Explorarea nu mai are drept scop principal confirmarea unui adevăr, ci cointeresarea cititorului. Vechiul mod de a practica interpretarea, de la *new criticism* şi Northrop Frye, la Poulet şi la structuralişti, „închide posibilitatea de a auzi temporalitatea cuvintelor, în care locuieşte adevărata 'fiinţă' a textului literar" (251).

Că memoria intervine în noua modalitate de explorare a textului este evident, iar mare parte din explicaţia acestei intervenţii stă tocmai în efectul de saturaţie produs de anistorismul structuralist şi de poststructuralis-

mul francez. Structuraliştii canonici înşişi revin la variante globaliste de interpretare, la o hermeneutică etică: Tzvetan Todorov, de pildă, se întoarce spre valorile comunitare ale lui Celălalt, pentru recuperarea memoriei pierdute[138], revigorînd o idee de universalism care ne-ar feri de pericolul „de a renunţa la ideea însăşi de umanitate împărtăşită [s.m., M.U.], chiar mai ameninţător decît universalismul etnocentric"[139].

Desigur, pentru aceia dintre structuralişti care au cunoscut din interior regimurile totalitare, virajul etic este imediat explicabil. Faptul că el înseamnă şi afirmarea unei penitenţe de resubiectivare a unei lumi văduvite de memorie şi de subiect devine mai vizibil dacă privim şi la exemple precum cursurile de fenomenologia „prieteniei" şi a „ospitalităţii", ţinute de Derrida la New School for Social Research din New York, în 1996, ori la revenirea lui Baudrillard de la lumea simulacrului global la imaginarul alterităţii[140].

BCU Cluj / Central University Library Cluj

138 „Cei care, cu un titlu sau cu altul, cunosc ororile trecutului, au datoria să ridice vocea împotriva unei orori diferite, dar totuşi prezente, ce are loc la cîteva sute de kilometri. [...] Departe de a rămîne prizonieri ai trecutului, îl vom fi pus în slujba prezentului, după cum memoria – şi uitarea – trebuie să se pună în slujba dreptăţii" (Todorov 1999:60-61)

139 Apud Thomas 1991:52.

140 Jean Baudrillard şi Marc Guillaume, 2003, *Figuri ale alterităţii,* traducere de Ciprian Mihali, Piteşti: Paralela 45.

Partea a V-a. O lume de ficţiuni

Observ o legătură strînsă între teoriile observatorului implicat[141] (din discursul ştiinţific), şi conceperea autorului, în actul critic, ca prezenţă-absenţă ficţională. Studiile literare ale ultimilor ani îmbină critica poststructuralismului cu propunerea unei alternative de discurs teoretic, fără ca aceasta să însemne înlocuirea unui vechi regim textual printr-un şi mai anacronic regim al realismului şi naturalismului artistic. Critica de tip „reader response" (în continuarea teoriei receptării), alături de critica istoristă şi de alte teorii, ce recuperează psihanaliza sau psihologia cognitivă, intenţionează aproprierea discursului critic la nivelul celor mai naturale forme ale existenţei umane. Concepţia întreţinută de demonstraţiile poststructuraliste, după care lumea este un simplu construct lingvistic şi social pierde încrederea criticilor, sub influenţa teoriilor ştiinţifice actuale, care alcătuiesc un întreg sistem de ficţiuni subiective ale haosului, indeterminării şi ambiguităţii.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Importanţa teoriilor lecturii nu încetează să crească, fapt explicabil prin marea lor permisivitate teoretică, acestea descoperindu-şi compatibilităţi atît cu subiectul liber (angajat în lectură, creativ, purtător de intenţie şi conştiinţă de sine, interpretativ), cît şi cu subiectul construit (prin lectură, cu identitate completată prin narativizare şi hermeneutică etc.).

Cosmologii actuale

Absenţa articulării ştiinţifice a unui model cosmologic unanim se datorează în momentul de faţă faptului că fizica se află la ora actuală în afara unui consens (şi probabil aşa va rămîne de acum înainte): cele două teorii dominante (a relativităţii generale şi cuantică) păreau – pînă acum cîţiva ani – ireconciliabile, împărţind comunitatea ştiinţifică în două tabere, pe lîngă cei care lucrează încă în fizica newtoniană. Unii îl continuă pe Einstein, pornind de la premisa că timpul şi spaţiul nu mai sînt concepte absolute (dar păstrînd

141 „Observatorul participator" sugerat de Archibald Wheeler se află, în „Modernism/postmodernism – o ipoteză" în atenţia Ioanei Em. Petrescu, drept atitudine cosmologică în care spectatorul devine actor. V. 1988:160-167.

concepţia clasică asupra relaţiei dintre observator şi obiectul observat), iar alţii pornesc de la baza teoriei cuantice (unde observatorul şi sistemul observat se află într-o relaţie de interdependenţă), dar acceptă descrierea newtoniană a spaţiului şi timpului. În cosmologie, această divergenţă de opinii are drept reflex întîrzierea unei articulări unanime a modelului cosmologic al epocii în care trăim, dar acest lucru nu trebuie confundat cu un vid de formulare fizică. În funcţie de opţiunea lor pentru tabăra relativiştilor sau aceea a mecaniciştilor cuantici, fizicienii de astăzi pot recunoaşte şi afirma unul dintre următoarele modele şi principii cosmologice: modelul *antropic* (susţinut de adepţii teoriei relativităţii care acceptă şi modificarea sistemului în funcţie de observator) modelul *cuantic convenţional* (care afirmă interdependenţa dintre observator şi sistem, precum şi principiul indeterminării, într-un univers post-newtonian) sau modelul *cuantic relaţional* (acesta din urmă testînd posibilităţile de extindere a teoriei cuantice spre o teorie gravitaţională).

Ca şi în teoriile ficţiunii, în cosmologie este nevoie de o nouă formă de logică, bazată pe *indecidabile* (aici: propoziţii asupra căror valoare de adevăr nu putem decide, a căror valoare de posibilitate trebuie însă reţinută şi pusă în legătură cu indecidabilele derrideene). Această nouă logică ar putea fi logica toposurilor (cf. Smolin 2002), în care observatori diferiţi, care raportează corect ceea ce văd şi adună cele mai multe informaţii, stabilesc o aceeaşi valoare de adevăr. O cosmologie a observatorului recuperează timpul: în universul nostru „un observator poate vedea lumina provenind doar dintr-o parte a universului; care este acea parte ce poate fi văzută, aceasta depinzînd de locul unde se află observatorul în istoria universului" (Smolin 2002:40)

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Care este modelul nostru?

Mai importantă decît absenţa consensului este însă ideea că teoria dominantă în fizica următorilor ani va fi o teorie *cosmologică*, adică va afirma preocuparea pentru întrebările *identităţii* umane: ce este universul în care trăim? de unde vine? cine sîntem şi care este locul nostru în universul astfel înţeles? Sînt întrebări patetice, dar asumarea lor (care este, desigur, o problemă de opţiune personală) nu mai este nici ridicolă, nici anecdotică, ci a redevenit esenţială, pentru că asumarea lor este acum ficţionalistă, mijlocită de „ca şi cum". Asupra acestui fapt, între fizicieni pare să se fi stabilit un consens.

Relativiştii sînt convinşi de „renaşterea cosmologiei secolului XX şi de triumful ei în acest sfîrşit de secol ce marchează o eră nouă a gîndirii privind locul omului în univers" (Maldamé 1999:18). Cei care lucrează în prezent la elaborarea teoriei care să unească relativismul cu cuantica într-o „teorie cuantică a gravitaţiei" au aceeaşi certitudine că aceasta „va da noi răspunsuri la întrebările despre spaţiu şi timp [...], va fi o teorie a materiei" şi „va fi, de asemenea, o teorie cosmologică" (Smolin 2002:14).

O cosmologie cuantică îşi dovedeşte utilitatea şi în limitarea divergenţelor existente în discursul ştiinţific preoupat de cosmologie. Consensul asupra necesităţii unei fundamentări cosmologice a cunoaşterii ştiinţifice se dovedeşte corespondent cu orientarea, în teoria şi practica lecturii/literaturii, spre modul în care literatura a redevenit posibil de apropriat prin intermediul unor „modele" care nu mai sînt arhetipurile jungiene, nici cele metafizice (delegitimate), ci mai degrabă nişte constructe instrumentale, *ficţionale*, ce fac posibilă şi reintegrarea istoricităţii – ca memorie a subiectului-observator implicat. Faptul este cu atît mai relevant, cu cît semnalează pregnanţa interogaţiei asupra umanului, interogaţie pe care refuzul metafizicii a aruncat-o în desuetudine, dar care reintră astfel, în forţă, în nişte sisteme umane alternative, dar dispuse să îşi integreze reciproc cîştigurile. Modulul gîndirii ştiinţifice nu mai este de mult unul închis, preocupîndu-se astăzi de lucruri care la începutul secolului XX erau înfierate drept misticism ori nebunie, după cum modulul gîndirii mistico-magice, pe de altă parte, îşi descoperă apropieri şi argumente suplimentare în „ştiinţă" (termen care, astfel, nu mai poate fi utilizat decît cu ghilimele). Sigur că multe dintre tentativele reunirii celor două modele de cunoaştere stau încă sub semnul unei imprecizii proiective, specific *new age*, dar altele tentează chiar constituirea unor noi discipline (vezi „fizica şamanică" a lui Fred Alan Wolf, dezvoltată de la şapte axiome simple[142]: 1) universul este vibratoriu; 2) impulsul şi calea cunoaşterii survin prin viziune; 3) metoda cunoaşterii presupune expansiunea conştiinţei; 4) coagulările unor cunoştinţe în sisteme referenţiale trebuie mereu subminate; 5) oricare ar fi lumea percepută, ea este reală; 6) fizicianul şaman accesează lumi paralele; 7) totul e animat de suflul vital). Aceste modificări ale ideii de cunoaştere umană, ce vor constitui cu siguranţă canonul ştiinţific al secolului XXI, dau o idee destul de

BCU Cluj / Central University Library Cluj

142 Parafrazate după Drouot 2003: 177-179

precisă despre măsura în care sîntem astăzi pregătiţi să suspectăm simplitatea căii unice printr-o atentă reconsiderare a alterităţii: utopia unei ştiinţe care să integreze zone de „mister" se materializează. Fizica vorbeşte despre „taine" precum nedeterminarea sau haosul, astronomii vor putea investiga, cu ajutorul telescopului care îi va urma lui Hubble, materia neagră, medicina naturalizează sub girul său ştiinţific practici magice, de tip şamanic, comunitatea tehnică a şi început să utilizeze roboţi care operează la distanţă.

Lumi heterocosmice

Paragrafele de mai sus sună mai degrabă a profeţie iluministă decît a argument demonstrativ, teoretic. Entuziasmul lor excesiv nu ascunde iluzii: cred că libertatea subiectului care ne preocupă astăzi, indiferent de discurs, este mai mult decît retorică. Acest subiect liber, marcat de conştiinţă de sine ficţională, nu mai are nici caracter universal şi nici puterea de a susţine certitudinea evaluării sale despre lume. Orice tip de cunoaştere nu mai poate da seama decît despre un univers decoerent, adică numai parţial explicitat, în funcţie de poziţia observatorului. De fapt, ceea ce se schimbă fundamental şi ceea ce asigură în acelaşi timp originalitatea istorică a paradigmei pe care o trăim este logica pe care ea se fundamentează, care nu mai este o logică dualistă (logica lui Ares), ci una care ia în calcul prezenţa observatorului, alterantă şi alterată, care preţuieşte indecidabilele şi care vede lumea ca o reţea de obiecte imposibil de descris în propoziţii cu certă valoare de adevăr. Discursul larg al criticii literare (şi mai ales al teoriilor receptării) este de mult conştient de relaţia de permanentă devenire şi interdependenţă dintre cititor sau critic (oricare putînd să joace rolul observatorului) şi text (sistemul observat), după cum în fizică se cunoaşte o perspectivă relaţională încă din secolul XVIII (G. W. Leibniz catalogînd drept ilogică absolutizarea, de către Newton a spaţiului şi timpului, cf. Smolin 2002:31). Relaţionismului fizic de secol XVIII i se adaugă, începînd cu acelaşi secol, o modificare în teoriile estetice, în urma căreia legătura dintre literatură şi realitate este fundamental rescrisă. Gîndirea estetică, mizînd pe ficţionalizare, aduce în acest secol o alternativă la discursul dominant, raţionalist.

O foarte bună interpretare a acestei modificări aduce Lubomír Doležel în *Poetica occidentală* (carte de referinţă în problema ficţionalităţii, prea

puţin valorificată la noi), dar mai ales în *Heterocosmica*, unde se dezvoltă propunerea esteticianului Alexander Baumgarten, a ficţiunilor heterocosmice (ficţiuni imposibile în lumea actuală, opuse celor utopice, imposibile în toate lumile posibile). Utilizînd ca surse filosofia lui Leibniz (unde descoperă o concepţie despre ficţiune ce se bazează pe „lumile posibile"), estetica lui Alexander Baumgarten (a cărui logică a sensibilităţii, diferită de cea a raţionamentului şi totuşi modelată asemenea acesteia, îi apare lui Doležel legată de problematizarea categoriei logice de *posibilitate*), dar şi conceptul humboldtian de operă ca „lume", autorul *Poeticii occidentale* defineşte „transformarea breitingeriană" (Johann Breitinger, din 1740) drept procedeul prin care „lumile imaginare intră în universul lumilor existente, alături de lumea realităţii" (1998:48).

Textul critic şi jurnalul lui Robinson

Trebuie spus că Doležel găseşte la Pavel sugestia lumilor ficţionale heterocosmice. În *Lumi ficţionale*, teoreticianul român semnalează o clasificare din 1973 a lui Stephen Körner, a sistemelor în omogene (în care „toate lumile au acelaşi structură categorială") şi heterogene (în care „lumile au diferite structuri categoriale: reale, posibile şi fictive" – Pavel 1992:155). Punctul în care îl depăşeşte însă pe Pavel (ca finalitate, nu axiologic) este acela în care îşi concentrează analiza asupra consistenţei eterogene a lumilor posibile. Ceea ce mi se pare deosebit de util în demonstraţia lui este şansa pe care o acordă (e drept, condiţionat) participării a ceea ce el numeşte *„imaging digressions"* (şi prin care înţelege comentariul ficţional) la creaţia de lumi. Autonomia ficţionalului rămîne neştirbită atîta timp cît privim textele care propun lumi reale, istorice, drept obiecte ficţionale (cf. Doležel 1998:cap.10).

Criticul se află, îmi place să cred, în postura lui Robinson Crusoe descoperind, pe nisipul ţărmului, urma Celuilalt, care îi distruge lumea construită cu atîta acribie pentru un singur subiect. Singurătatea lui este, din acel moment, negată mereu de prezenţa evidentă, chiar şi atunci cînd nu e actualizată, a Altuia, respectiv a autorului din textul pe care criticul credea că-l stăpîneşte hegemonic. După cum Celălalt nu există decît descoperit de Eul critic, acesta din urmă are nevoie de relaţia activă, interpersonală, cu necunoscutul Celălalt, pentru a activa plasa subiectivă în care să devină el însuşi vizibil.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Există o mare doză de imprevizibil în această lume pentru (cel puţin) doi, deoarece intenţiile necunoscute ale Celuilalt fac insula Eului imposibil de dominat. Haosul acestei lumi este, ca haosul cosmogonic, singura garanţie a unei creaţii, cu adevărat vii şi germinative, aşa cum o visează fiecare critic la capătul frazelor sale.

Observatorii din lumile posibile

Opinia mea este că toate formele de critică sau teorie literară tind să se contureze după o logică a observatorului implicat, adică tocmai aceea care se află la baza cosmologiei actuale, a acestei *work in progress*. Această logică are avantajul de a recupera atît memoria textului, cît şi pe aceea a criticului, într-o ţesătură de relaţii care se modifică reciproc. Timpul şi, implicit, istoria devin termeni esenţiali ai discuţiei critice, tocmai pentru că participă la constituirea identităţii unui observator care modifică şi se lasă modificat de sistemul în care pătrunde pentru a afla despre sine însuşi. Desigur, teoria modelelor cosmologice trebuie înţeleasă aici în legătură cu teoriile ficţionalităţii, şi mai ales cu cele ale „lumilor posibile". Este evident cum o astfel de viziune reuşeşte să încapă atît într-un modul al cunoaşterii considerat, cu zece ani în urmă, neştiinţific (precum modelul cunoaşterii mistice, de pildă, ori al cunoaşterii şamanice), dar şi într-un modul al cunoaşterii super-ştiinţifice, cum le apare multora viziunea cuantică, şi unul şi celălalt originîndu-se într-un punct de plecare comun, respectiv într-o perspectivă relaţională care „nu percepe realitatea din perspectiva raportului cauză-efect", ci „asemeni unei pînze de păianjen, o reţea apropiată de interconexiunile observate în modelele fizicii cuantice." (Drouot 2003: 169).

Noile imperative ale cunoaşterii nu mai reclamă doar o schimbare de paradigmă, precum revoluţiile ştiinţifice analizate de Kuhn, ci par să aibă nevoie de o altă organizare a conştiinţei ("stare de conştiinţă şamanică" - la Drouot, „sindromul Evrika!" - la Nalimov). Indiferent de denumire, această nouă stare de conştiinţă se afirmă atunci cînd căutarea nu mai apelează la raţiune şi spirit critic, cît la depozite subconştiente, pre-raţionale, a căror activare

reclamă expansiunea conştiinţei[143]. Desigur, marea capcană a unei astfel de imaginări a relaţiei critice este scoaterea din ecuaţie a spiritului critic şi chiar a raţiunii speculative, pentru că relaţia cu sistemul observat este de natură non-speculativă, conduce la contopire.

Soluţia trebuie să introducă în ecuaţie ficţionalizarea, cu mecanismele sale specifice, deoarece ea oferă tocmai un mod de a „crede fără credulitate" în universul textului şi, în acelaşi timp, de a implica subiectivitatea auctorială şi pe cea critică, într-o interacţiune non-ierarhizată.

Criticul în hipertext

Contemplînd şansele teoriei critice în epoca hipertextului, George P. Landow susţine cauza *videologiei* utilizînd inclusiv argumentul înlesnirii, prin lectura hipertextuală, a participării observatorului la universul observat: un experiment holografic condus în vara lui 1991 la Universitatea din Princeton i-a prilejuit autorului vizualizarea personalizată a frescei lui Pierro Della Francesca, *The Story of the True Cross*, aflată în capela San Francesco din Arezzo, Italia. O lucrare greu accesibilă şi greu de analizat în detaliu la faţa locului a fost transformată, cu ajutorul tehnologiei digitale, în realitate vizuală: „privitorul se poate mişca prin biserică, studiind opera din diferite puncte, în relaţie cu anumiţi pereţi şi de la diferite înălţimi faţă de nivelul podelei. Cu o astfel de tehnologie, care îi permite istoricului culturii să examineze obiectele şi aşa cum apar ele în diferite momente istorice, putem examina opera în interiorul unor contexte variabile oferite de decoruri schimbătoare, condiţiile obiectului ş.a.m.d." (Landow 1994:6).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Dezvoltarea acestor tehnologii[144] nu pot lăsa neafectată percepţia noastră despre literatură, lume şi noi înşine, după cum modificarea (de statut

143 „Începutul mileniului trei se deschide spre alte realităţi care nu se bazează pe certitudini, nici măcar pe probabilităţi, ci pe noţiunile de vid, atemporalitate şi antimaterie. [...] Lumea se îndreaptă spre o stare alternativă – o stare de expansiune a conştiinţei – pe care fiinţele umane o deţin dintotdeauna, dar pe care au uitat-o. Astfel, muntele de ştiinţă raţională are un acces tot mai redus la realitate şi devine din ce în ce mai mic. Atunci cînd el nu va mai fi decît o moviliţă, el va găsi deja instalată la poale cunoaşterea intuitivă." (Drouot 2003:207)

144 V. excelenta analiză a imaginarului video în epoca hipertextului întreprinsă de Ion Manolescu în *Videologia* (2003).

şi de formă) a teoriei literare este şi ea de la sine înţeleasă (chiar dacă, deocamdată, sîntem prizonieri ai fetişului cărţii – obiecte opuse textului electronic – niciodată aflat pe deplin în posesia autorului sau a cititorului, chiar dacă ne fundamentăm încă sistemele educative pe tiraje destul de fixe de manuale – adică pe mulţimi de cărţi stabile, „de referinţă" – şi pe referinţa bibliografică înţeleasă ca sistem fix şi imobil). Semnalarea acestei modificări nu poate fi nici apologetică (pentru că era hipertextului nu aduce numai cîştiguri), dar nici apocaliptică (pentru că nu înseamnă sfîrşitul culturii). Ea trebuie înţeleasă ca o mutaţie nu numai de imaginar teoretic, dar şi de statut epistemic: „Criticul trebuie să renunţe la ideea de stăpînire, dar şi la aceea de text unic, deoarece stăpînirea şi obiectul stăpînit dispar. Acceptînd această poziţie comparabil mai slabă, mai puţin autoritară, atît în raport cu textul, cît şi cu cititorul (alţi cititori), criticul, indiferent ce se va întîmpla cu el, va deveni mai asemănător cu omul de ştiinţă: va admite că propriile concluzii iau forma inevitabilă a *mostrelor*. [...] Criticul nu face decît să ia mostre [...], participînd activ la producerea textului într-un fel mult mai activ decît oricînd." (Landow 1994:35).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Acestei „luări de mostre", acestei eşantionări non-exemplare la care Landow rezumă rolul criticului hipertextual i se adaugă un imperativ intersubiectiv. Viitorul criticii este gîndit într-o paradigmă participativă, integrată hipertextului, şi nu în afara lui. Înălţimea elitist-modernistă a criticului „vechi", simplu-textual este pe veci pierdută. Cum va arăta concret produsul noului critic: se va „citi" pe suport electronic, va fi scris în „docuvers" electronic, va conţine inevitabil mai multe voci (din al căror dialog se va configura fluid auctorialitatea), informaţii non-textuale, va avea o organizare plurilineară, fragmentată, va fi deschis.

O cultură a hipertextului şi a „postcriticii" imaginează Gregory L. Ulmer cînd recomandă discursului critic tehnicile „colajului", (invenţia şi justificarea) pentru scrierea unui tip de discurs academic asemănător romanului, „mystory", în care se întretaie discursuri diferite, private şi publice, elitiste şi de masă, într-o „teleteorie" (1987). Cunoaşterea este abordată astfel de pe poziţii diferite faţă de omniscienţa criticului sigur pe sine, care ştie – dacă nu adevărul – cel puţin la ce să se aştepte. A scrie „mystory" înseamnă aşadar a scrie romanul propriei lecturi a lumii, un roman reţelar, dar şi un roman al invenţiei de lumi posibile.

Ficţiunea critică

Heterocosmica lui Lubomír Doležel îmi oferă o sugestie cît se poate de incitantă. În prima parte a cărţii, teoreticianul diferenţiază „imaging digressions" (comentariile metaficţionale) de „fictional texts proper" (textele „cu adevărat" ficţionale) (cf. 1998:27), prin aceea că primelor li se poate stabili valoarea de adevăr, ele fiind productive într-o semantică a ficţionalităţii, pe cînd cele din urmă sînt insensibile faţă de valoarea de adevăr. Din punctul meu de vedere, textul critic nu conţine doar nivelul metanarativ, despre valoarea de adevăr a căruia ne chestionăm în permanenţă, ci presupune, înainte de expunerea „digresiunii teoretice", un act de *ficţionalizare a autorului ca subiect* al unei lumi posibile perfect alcătuite. Aceasta devine, la rîndul ei, referent al tuturor afirmaţiilor care se pot face despre autorul astfel imaginat. O paranteză se impune: acest tip de ficţionalizare critică nu se confundă cu specia numită *critificţiune* şi care recurge la ficţionalism pe toate palierele: imaginar, formal, ideatic, expresiv şi retorico-lingvistic.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Afirmaţiile mele au o miză mai mare, respectiv impunerea ideii că orice tip de text critic porneşte ficţionalist, indiferent de maniera „ştiinţifică" sau de aparenţa seacă a discursului său, şi că acest debut ficţionalist este decelabil în proiecţiile imaginale, oricît de fulgurante, ale textului. De cele mai multe ori, autorul ficţional capătă corporalitate, viaţă proprie şi, eventual, caracteristici active suplimentare (el este „bijutierul", „voyeurul", „arheologul", „chipul care se şterge" etc. etc.), dar adesea rămîne implicit, singura dovadă a existenţei lui constituind-o tocmai calitatea referenţială a lumii ficţionale din care face parte. Iar despre această calitate textul dă seama producînd imagini şi metafore care nu au nimic în comun cu concluziile „digresiunii teoretice", mărturisind prin aceasta existenţa unei alte lumi, nonreale, ficţionale, postulată însă de critic „ca şi cum"ar fi reală.

Ca şi cum am crede

În istoria mutaţiei estetice în fizică nu se poate porni decît de la o analiză a teoriei ficţionalităţii. Puntea de legătură între teoriile ficţionalităţii şi cele ale revoluţiei ştiinţifice post-newtoniene este oferită de neokantienii

Hans Vaihinger (cu lucrarea sa capitală din 1911) şi Friedric Albert Lange, datorită felului în care împacă intuiţionismul estetic cu pozitivismul empiric al ştiinţei moderne. Reuşita acestora, după expresia lui Mihai Spăriosu, este consacrarea „mutaţiei estetice" în majoritatea ştiinţelor moderne (dintre care Spăriosu analizează mai ales impactul asupra Noii fizici – einsteiniene şi post-einsteiniene). Noutatea pe care o aduce mutaţia estetică în discursul ştiinţific este faptul că permite manifestarea, ca „ficţiuni", a unui „gen aparte de produse logice, manifestări speciale ale funcţiei logice", „artificii" sau „concepte auxiliare", „avînd un caracter magic, aproape 'misterios'" (Spăriosu 1997:239). De observat că, la nivel lingvistic, consacrarea acestei mutaţii estetice de secol XVIII, care aduce cu sine propuneri teoretice de lumi posibile, este responsabilă pentru lansarea unor clişee în tradiţia literară şi critică: v. „lumea *scriitorului* X sau Y", „lumea *operei* sau a romanului" etc. etc.

Perspectiva lui Vaihinger mi se pare vitală pentru modul în care o nouă cosmologie, ficţională, îşi spune tot mai apăsat cuvîntul în epistema actuală: am văzut în modelul cosmologic configurarea metaforică a unui univers cu observator inclus, pe care nu îl articulează nici mitologia, nici meditaţia teoretică sau canonul ştiinţific modern. Faptul că Vaihinger imaginează biologia ca sursă a activităţii ficţionale, dar şi a gîndirii logice, după cum Ioana Em. Petrescu îşi vedea „geometria scrisului" condiţionată de „geometria trupului" şi de „ritmurile sîngelui", pledează pentru postularea, comună teoriei ficţionalităţii vaihingeriene şi cosmologiilor, a unei surse *comune* a conştiinţei teoretice şi a conştiinţei ficţionale, metaforice, sursă imaginală ce ar constitui punctul de adîncime la care se articulează modelele cosmologice.

"Un nou gnosticism" anunţă Culianu în analiza sa fantasmologică neterminată din *Iocari serio*, care face din imaginarul modern o reducţie imaginală, o castrare a posibilităţilor de figurare renascentiste. Preocupat de modul „cum ar trebui să arate subiectul cunoscător pentru ca magia să nu fie o superstiţie?" (Patapievici 2003:208), Culianu imaginează o modalitate de presupunere ontologică prin care să se epuizeze toate posibilităţile configurative, într-un fel de asimptotă teoretică, astfel încît la infinit toate construcţiile (pe care le voi numi „lumi imaginare" sau „lumi posibile") să coincidă. Soluţia este oferită, crede Culianu, de gîndirea magică. O foarte interesantă observaţie a lui Patapievici, din postfaţa cărţii, pune în legătură mutaţia de imaginar cu modificarea epistemică: „nu s-a subliniat niciodată îndeajuns faptul că su-

portul acestei teorii a schimbării istorice este nu atît schimbarea de imaginar [...], cît înlocuirea cunoaşterii fantastice şi a subiectului epistemic care a făcut-o posibilă (subiectul transcendental al magiei) cu o formă de cunoaştere bazată pe opoziţia subiect/ obiect, făcută posibilă de subiectul transcendental carteziano-kantian." (Patapievici 203:1993)

Revenirea unui nou gnosticism (ca recuperare a gîndirii magice, la Culianu) apare ca ipoteză probabilă şi la teoreticienii postmodernismului. La Ihab Hassan, în *The Postmodern Turn*, noul gnosticism reprezintă deja o caracteristică a epocii actuale, în sensul în care perpetuează sensul nietzscheean al „ficţiunilor" care au devenit cunoaşterea noastră (1983:51). Adevărul a ceea ce poate fi gîndit înlocuieşte adevărul referenţial, mutînd accentul pe ficţionalizarea realului.

Poststructuralismul se foloseşte de ficţionalism, dar foarte frecvent îi împrumută doar punctele de plecare. Spre exemplu, teoria haosului şi a punctului catastrofic, împrumutate din discursul ştiinţelor sînt preluate în poststructuralism într-o accepţie total opusă celei originale. Dacă ştiinţele contemporane se folosesc de acest două teorii pentru a deduce, după un principiu al indeterminării, o anumită evoluţie a faptelor, deci în sens finalmente constructiv, teoria literară poststructuralistă foloseşte aceleaşi mijloace pentru a afirma că nici o cunoaştere nu este posibilă, deci în sens deconstructiv. Cititorul atent al teoriilor de esenţă poststructuralistă nu poate trece cu vederea faptul că „ficţiunile, din perspectivă poststructuralistă, vorbesc cu toată autoritatea despre neputinţa lor de a vorbi cu autoritate tradiţională" (Lentricchia 1980:314-315).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Desigur că, după structuralism şi poststructuralism, primordialitatea limbajului nu mai este posibilă, dar limbajul cărţilor este acceptat în lumea cititorului ca „limbaj primar", sau mai exact „ca şi cum" ar fi primordial. La fel se pun problemele şi pentru subiectul auctorial, declarat „mort" de către Barthes şi Foucault: fără să mai aibă realitate esenţială, subiectul auctorial este tratat în actul critico-teoretic (chiar şi în cele mai deconstructive discursuri) ca şi cînd ar fi mai mult decît o funcţie, respectiv ca o presupunere ficţională, un personaj probabil, cu viaţă proprie, ca o proiecţie imaginală de care depinde lectura critică. Interesant este că tocmai dinspre medicii legişti ai autorului ne vin sugestii în această direcţie: în *Plăcerea textului*, Barthes contemplă probabi-

litatea întoarcerii subiectului: „Probabil că subiectul se întoarce, nu ca iluzie, ci ca *ficțiune*".

Istoria ca „mystory"

Alt exemplu elocvent, istoria literară de ultimă oră[145] se bazează pe așezarea propriului „story" într-o „construcție narativă", *emplotment*, „creată în principal prin metafore" (Perkins 1992: 42). Aceasta ar presupune selectarea unui anumit registru imaginal, respectiv a unei serii de omologii istorice. Practica omologiei presupune creația textului istoric ca text ficțional în care metaforele au rolul de a limita și de a coagula invenția narativă, pentru a o face capabilă să afirme subiectivitatea observatoare, cu sentimentului ei cosmologic. Textul istoric astfel rezultat ipostaziază „ficțiuni utile" (în formula lui Nietzsche, care vedea „trecutul în pericol de deformare, de reinterpretare în conformitate cu criterii estetice, fiind astfel adus în apropierea ficțiunii" - 1980:17) sau în „ficțiuni necesare" (la noii istorișți). În *Etica interpretării*, Gianni Vattimo contemplă și el posibilitatea unei hermeneutici istorice, pentru care înlocuiește „adevărul" logocentrist cu un concept eticist de adevăr, adaptat la realitatea unui anumit univers cultural-istoric.

Una dintre cele mai germinative abordări ale creației ficționale a omului ca istorie și subiect mi se pare aceea a lui Hans Blumenberg. Iată punctul său de pornire: „în tradiția sistemului nostru de explicare a realității, subiectul istoric deține o anumită 'poziție', la care se referă *ocuparea* sau *eliberarea*. [...] Nu este deloc un accident faptul că actul prin care subiectul istoriei este determinat și legitimat poartă numele unei figuri retorice fundamentale, *translatio imperii* [transfer (sau: trop, metaforă) al puterii]. 'Transferurile', funcțiile metaforice, joacă încă o dată un rol esențial aici. [...] Cu cît se adîncește criza legitimării, cu atît se accentuează recursul la metafore retorice – istoria nu se naște din inerție, ci mai degrabă din greutatea cu care îndeplinim caracteristicile pe care le desemnăm subiectului istoric" (Blumenberg 1983:52). Sesizam, în aceeași idee, frecvența cu care retoricile crizei poststruc-

145 V. „temporizarea" analizei istorice propuse de Hayden White, în 1978: după ce stabilește *cronologia* faptelor istorice relevante dintr-o întindere de timp, istoricul literar își *alege un erou* (de ex. „romanul colonial") pe care îl *așază într-o povestire*, pentru a oferi apoi cititorului *arhetipul* ce guvernează povestirea (de ex. *Victorie, înfrîngere, împăcare* etc.)

turaliste a sensului (la Derrida, de Man, dar nu numai) recurg la metaforele prezenţei biologice, pasionale.

Alternativa lui Blumenberg la imperativul poststructuralist *Against interpretation* (Sontag) este teza *reocupării*: întrebările medievale despre „cele mari şi cele extraordinar de mari" (Blumenberg 1983:48), care şi-au găsit pînă în modernitate certe răspunsuri teologice, ar avea parte, în modernitate şi postmodernitate, de rezultate mixte, care oferă avantajul de a media între teoria continuităţii istorice şi aceea a rupturii. Rezultatele mixte ale acestor întrebări esenţiale fac din istorie o discontinuitate temporală, pusă în evidenţă de poziţia retorică a subiectului istoric, dar imaginează această retoricitate substanţială ca o apărare a „credinţelor umaniste în raţiune şi afirmare de sine" (Thomas 1991:72). Există o legătură evidentă între conceperea *retorică* a subiectului istoric, cum apare ea la Blumenberg, şi conceperea lui *cosmologică* (în accepţia unei cosmologii ficţionale, avînd ca rezultat un subiect ficţional). Apropierea este şi mai evidentă în momentul în care, privind un alt text al lui Blumenberg, unde autorul defineşte problema legitimării ca una fundamental modernă, descoperim faptul că natura discontinuităţii în sine este ficţională (retorică, la Blumenberg): „La fel ca toate problemele istorice de legitimare, aceea a epocii moderne se ridică din discontinuitate, şi nu contează dacă discontinuitatea este reală sau imaginată" (1985:116)

De vreme ce ne punem problema legitimării moderne, înseamnă că sîntem în afara modernităţii, iar de vreme ce ne-a devenit necesară o modalitate de legitimare, ea poate fi foarte bine o modalitate ficţională. Brook Thomas trimite la o analiză a lui Blumenberg asupra metaforismului naufragiilor, de la Lucretius la Otto Neurath, din cercul de la Viena. Blumenberg compară acolo dilema epistemologiei moderne cu sarcina navigatorilor care se văd în situaţia de a-şi repara corabia pe mare, în lipsa pămîntului stabil. Thomas comentează că, în decursul secolului XX, distanţa dintre locul naufragiului şi cel al observatorului lui s-a micşorat pînă cînd observatorul însuşi nu a mai găsit un fundament stabil pentru contemplaţie: „Aruncat într-un dezastru pe mare, fără nici un port în care să se retragă, privitorul simte că are absolută nevoie să-şi repare corabia, dar trebuie să se întrebe unde va găsi fundaţia stabilă şi materialul necesar bunei reconstrucţii. Răspunsul lui Blumenberg este o întrebare: probabil din naufragii anterioare?" (Thomas 1991:217).

Critica literară se află în aceeaşi situaţie: depăşind „dezastrul" structuralisto-poststructuralist, urmează să-şi continue drumul. Înainte de orice, se pare că ne vom ocupa mai ales de reconstrucţia corăbiei, înlocuind piesele lipsă cu piese neconvenţionale, compuse din rămăşiţe, dar funcţionînd „ca şi cum" naufragiul nu ar fi avut loc. Nevoia de ficţionalizare istorică, ştiinţifică, răspunde întrebărilor despre posibilitatea de a apropria lumea de astăzi: „în opinia mea, experimentăm ficţionalizarea istoriei ca 'explicaţie' pentru acelaşi motiv pentru care experimentăm marile ficţiuni ca o iluminare a lumii pe care o locuim împreună cu autorul" (White 1978:98) sau „istoria – lumea reală, aşa cum evoluează în timp – este înţeleasă în acelaşi fel în care poetul sau romancierul o înţelege, adică, înzestrînd ceea ce pare problematic şi misterios cu aspectul unei forme uşor de recunoscut, pentru că este familiară. Nu contează dacă lumea este concepută drept reală sau numai imaginată: maniera în care o înţelegem este aceeaşi." (Thomas 1991:155-156).

Recapitulări

BCU Cluj / Central University Library Cluj

În acest context, studiul meu a fost interesat de un aspect particular – deşi definitoriu – al ficţionalizării: ataşarea unui chip imaginal autorului abstract despre care vorbeşte textul critic. Prima parte a împlinit rolul unei recapitulări istorice a figurilor auctorialităţii (implicit şi al unui inventar de imagini favorite, prefabricate, sub care criticii vor avea tendinţa să particularizeze cîte un autor sau altul). Partea a doua a „iluminat" cealaltă extremă a relaţiei critice: criticul ca figură şi actul critic drept act de „vizualizare" şi „iluminare" (cu transformările istorice înregistrate dinspre epocile organiciste, prin epoca textualistă a ultimei modernităţi şi a postmodernismului de început, pînă într-un prezent pe care l-aş numi al unei *epoci ficţionaliste*). Celor trei tipuri de paradigme istorice le-ar corespunde şi cîte o figură retorică dominantă în imaginarea actului interpretativ: pentru organicişti, interpretarea este sinecdocă, reducţie, particularism, pentru textualişti chiasmul suplineşte o formă slabă şi disruptivă de interpretare, iar pentru ficţionalişti omologia mută logica analogiei în cîmpul funcţiilor. Interpretarea lumii în termeni de funcţie a fost analizată în partea a III-a într-o particularizare pe care am intercalat-o în corpul studiului ca pe un micro-atelier de interpretare: analiza a două texte fundamentale (ale lui Roland Barthes şi Michel Foucault) fixează, de fapt,

un prag în concepţia despre autor şi auctorialitate, pentru că, introducînd în ecuaţie limbajul ca actant ontologic, distrug subiectul umanist (aflat pînă atunci la baza configurării subiectului auctorial). Contextul teoretic al anilor '80, analizat în partea a IV-a a studiului ca o concatenare simptomatică a aserţiunilor poststructuraliste despre subiect şi istorie, dar şi ca o vizualizare a limitelor la care se opreşte lectura poststructuralistă americană, a oferit încă o comparaţie. Diferenţele culturale dintre spaţiul american şi acela european – care s-au dovedit, cultural şi teoretic vorbind, majore, şi nicidecum pur geografice – sînt responsabile pentru asumarea unor concluzii americane complet neconforme cu deconstructivismul de esenţă al poststructuralismului european. Insistînd asupra acestor diferenţe, am sesizat că ele vin, în marea majoritate, dintr-un profund ataşament american faţă de valorile subiectului liber, conştient, angajat în definirea de sine.

Unde a plecat autorul

Ne place sau nu, ca autori critici acceptăm să jucăm jocul autorităţii faţă de un alt subiect. Interpretarea nu are de gînd să moară şi îi supravieţuieşte poststructuralismului datorită recursului la ficţionalizare, după cum îi supravieţuieşte şi autorul ca subiect. Clişeele limbajului critic sînt, de cele mai multe ori, din categoria afirmaţiilor ontologice ("este", „înseamnă", „devine") şi, în plus, dintr-un registru imperativ: „trebuie să", „desigur că", „indubitabil că". Date fiind regulile acestui joc de-a autoritatea, criticul are două soluţii: să le nege, refuzîndu-le şi stricînd jocul (refuzînd, de fapt, subiectul actului critic, pentru că meditaţia sa se roteşte acum, metatextual, în jurul statuării autocrate a unor reguli noi, pentru un joc individual, poate mai interesant, dar poate mai plicticos) sau să le accepte. Personal, găsesc etic să accept regulile jocurilor în care vreau să intru şi aşez soluţia ficţionalizării pe această poziţie, de pe care criticul continuă să vorbească, din interiorul unei ficţiuni, „ca şi cum" ar fi o autoritate posibilă. Subiectul critic îşi joacă rolul cu seriozitate, ca şi cum ar crede în el, perfect conştient de propria-i utopie.

Bibliografie citată[146]:

A. Despre critică şi poetică

- Amacher, Richard E. şi Victor Lange, 1979, *New Perspective in German Literary Criticism*, Princeton: Princeton University Press
- Bakhtin, M.M, 1986, *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern McGee. Austin: University of Texas Press
- Bloom, Harold, 1975b, *A Map of Misreading*, New York: Oxford University Press
- Bloom, Harold, 1982, *The Breaking of the Vessels*, Chicago: University of Chicago Press
- Blumenberg, Hans, 1979, „The Concept of Reality and the Possibility of the Novel", în Amacher şi Lange (eds.) 1979, 31-38
- Bourdieu, Pierre, [1992] 1998, *Regulile artei*. Geneza şi structura cîmpului literar, traducere de Bogdan Ghiu şi Toader Saulea, Bucureşti: Editura Univers
- Brooks, Cleanth, 1939, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Brunetière, Ferdinand, [1892] 1972, *Evoluţia criticii de la Renaştere pînă în prezent*. Traducere de Agnes Valentin. Studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti: Editura Enciclopedică Română
- Condrea Derer, Doina şi col. (eds.), 1986, [*APR*] *Arte poetice. Renaşterea*, Bucureşti: Editura Univers
- Cordoş, Sanda: 1999; *Literatura între revoluţie şi reacţiune*. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX, Cluj, Colecţia „Alfa", Biblioteca „Apostrof
- De Man, Paul, 1979, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven: Yale University Press
- De Man, Paul, 1986, *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Eco, Umberto, 1976, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press
- Eco, Umberto, 1999, *Arta şi frumosul în estetica medievală*, traducere din limba italiană de Cezar Radu, Biblioteca de artă, Bucureşti, Editura Meridiane, 1999
- Frye, Northrop, 1972, *Anatomia criticii*, în rom. de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, prefaţă de Vera Călin, Bucureşti: Editura Univers
- Genette, Génette, [1966] 1978, *Figuri*, Selecţie, traducere şi prefaţă de Angela Ion, Irina Mavrodin, Bucureşti: Editura Univers
- Manolescu, Nicolae, 1990, *Istoria critică a literaturii române*. Vol. I, Bucureşti: Editura Minerva
- Marino, Adrian: 1992; *Biografia ideii de literatură*, vol. II, Secolul Luminilor, Secolul 19, Cluj, Editura Dacia
- *PDG* 1991: Adamek, Diana şi Ioana Bot (eds.) *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, Cluj, Editura Dacia
- Perkins, David, 1992, *Is Literary History Possible*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press

---

146 În alcătuirea aparatului critic şi bibliografic al acestui volum am utilizat sistemul american bazat pe *Chicago Manual of Style*, ediţia a 14-a, University of Chicago Press, 1993 şi *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, ediţia a 6-a.

- Richards, I. A., 1925, *Principles of Literary Criticism,* New York: Harvest-Harcourt
- Richards, I. A., 1936, *The Philosophy of Rhetoric,* London: Oxford University Press
- Ricoeur, Paul, 1984, 1985, 1988. *Time and Narrative,* volumele 1, 2, 3, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer, Chicago: University of Chicago Press.
- Starobinski, Jean, 1974, *Relația critică,* traducere de Alexandru George, prefață de Romul Munteanu, București: Univers
- Zumthor, Paul [1972]1983, *Încercare de poetică medievală.* Traducere și prefață de Maria Carpov, București: Editura Univers

B. Despre poststructuralism și deconstrucție

- Atkins, Douglas, 1983, *Reading Deconstruction/ Deconstructive Reading,* Lexington: Kentucky University Press Derrida, Jacques, [1974] 1986, *Glas,* trans. by J. P. Leavy and R. Rand, Lincoln: University of Nebraska Press
- Barthes, Roland, 1977, *Image-Music-Text,* trans. Stephen Heath, London: Fontana
- Barthes, Roland, 1987, *Romanul scriiturii.* Antologie. Selecție de texte și traducere Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, prefață Adriana Babeți, postfață Delia Șepețean-Vasiliu, București: Univers
- Baudrillard, Jean, 1981, *For a Critique of the Political Economy of the Sign,* trans. By Charles Levin, St. Louis: Telos Press
- Baudrillard, Jean, 1983, *Simulations,* trans. Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. New York: Semiotext(e)
- Berman, Art, 1988, *From the New Criticism to Deconstruction: the reception of structuralism and post-structuralism,* University of Illinois Press
- Bloom, Harold (ed.) 1979, *Deconstruction and Criticism,* New York: Continuum
- Codoban, Aurel, 2001, *Semn și interpretare.* O introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică, Cluj:Dacia
- Culler, Jonathan, 1982, *On deconstruction,* Ithaca: Cornell University Press
- Davis, Robert Con și Ronald Schleifer (eds.), 1985, *Rhetoric and Form: Deconstruction at Yale,* Norman: University of Oklahoma Press
- Davis, Robert Con și Ronald Schleifer (eds.), 1991, *Criticism and Culture: the Role of Critique in Modern Literary Theory,* Essex: Longman
- Davis, Robert Con, 1985, 1985, „Error at Yale: Geoffrey Hartman, Psycho-Analysis and Deconstruction" în Davis și Schleifer 1985, 135-156
- Derrida, Jacques, 1970, „Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", în Macksey și Donato (eds.) 1970
- Derrida, Jacques, 1976, *Of Grammatology,* trans. By Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press
- Derrida, Jacques„ Jacques, 1978, *Writing and Difference,* trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press
- Dreyfus, Hubert și Rabinow, Paul, 1982, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics,* Chicago: University of Chicago Press
- *ECR,* 1996: „Euresis. Cahiers roumains d'étude littéraires", no.1-2, *Bilan de poststructuralisme,* Bucarest: Editions Univers

BCU Cluj / Central University Library Cluj

- Foucault, Michel, 1970, *The Order of Things,* New York: Pantheon Books
- Gordon, Colin,. 1993, „Question, Ethos, Event: Foucault on Kant and Enlightenment", în Gane şi Johnson (eds.), 1993, 19-35
- Harris, Wendell (ed.), 1996, *Beyond Poststructuralism.* The Speculations of Theory and the Experience of Reading, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press
- Harris, Wendell, 1996, „Introduction", în Wendell (ed.) 1996, IX-1
- Hartman, Geoffrey, 1970, *Beyond Formalism. Literary Essays, 1958-1970,* New Haven: Yale University Press
- Hartman, Geoffrey, 1975, *The Fate of Reading and Other Essays,* Chicago: University of Chicago Press
- Hartman, Geoffrey, 1980, *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today,* New Haven: Yale University Press
- Hartman, Geoffrey, 1981, *Saving the Text: Literature/ Derrida/ Philosophy,* Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Jameson, Fredric, 1981, *The Political Unconscious,* Ithaca: Cornell University Press
- Jameson, Fredric, 1991, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham: Duke University Press
- Jeanrenaud, Magda, 1996, „Le (post)structuralisme – une revolution symbolique", în *ECR* 1996, 266-280
- Kamuf, Peggy (ed.), 1995 (*DR*) *A Derrida Reader.* Between the Blinds, edited, with an introduction and notes, New York: Columbia University Press
- Kristeva, Julia, 1973, „The Ruin of A Poetics", în Bann, S. şi J. Boult (eds.) 1973, 102-121
- Leitch, Vincent B., 1983, *Deconstructive Criticism.* An Advanced Introduction, New York: Columbia University Press
- Lentricchia, Frank şi Thomas McLaughlin (eds.), 1990, *Critical Terms for Literary Study,* Chicago and London: University of Chicago Press
- Lentricchia, Frank, 1980, *After the New Criticism,* Chicago: The University of Chicago Press
- Martin, Mircea, 1996, „Un 'inaugurateur de positivites'" în *ECR* 1996, 166-177
- Miller, J. Hillis, 1963, *The Disappearance of God,* Cambridge: Harvard University Press
- Miller, J. Hillis, 1975, „Deconstructing the Deconstructors", în „Diacritics" 5, Summer 1975
- Miller, J. Hillis, 1976a, „Stevens' Rock and Criticism as Cure", în „Georgia Review" 30/1976
- Miller, J. Hillis, 1976b, „Ariadne's Thread. Repetition and the Narrative Line", „Critical Inquiry", 3/1976
- Miller, J. Hillis, 1982, *Fiction and Repetition,* Cambridge: Harvard University Press
- Petrescu, Ioana Em., 1985-1986, „Filosofia poststructuralistă a lui Derrida şi soluţiile criticii contemporane", în *PDG* 1991, 179-195
- Petrescu, Ioana Em., 1985a, „*Contextualismul* lui Murray Krieger", în *PDG* 1991, 195-204
- Petrescu, Ioana Em., 1985b, „Conceptul de *text* în viziune deconstructivistă", în *PDG* 1991, 167-178
- Verdeş, Ovidiu, 1996, „Quelques remarques sur le *Mirage linguistique*" în *ECR* 1996, 281-291

- White, Hayden, 1978, *The Tropics of Discourse,* Baltimore: Johns Hopkins University Press

C. Despre autor

- Barthes, Roland, 1977, „The Death of the Author", în Burke (ed.) 1995, 125-130
- Bloom, Harold, [1994] 1998, *Canonul occidental.* Cărţile şi Şcoala Epocilor, trad. de Diana Stanciu, postfaţă de Mihaela Anghelescu Irimia, Bucureşti: Editura Univers
- Bloom, Harold, 1973, *The Anxiety of Influence,* New York: Oxford University Press
- Bloom, Harold, 1975a, *Kaballah and Criticism,* New York: Seabury Press
- Brunn, Alain (ed.). 2001. *L'auteur.* Introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie. Paris: GF Flammarion
- Brunn, Alain, 2001, „Introduction", în Brunn (ed.) 2001, 9-44.
- Burke, Sean (ed.), 1995, *Authorship: from Plato to the Postmodern.* A Reader, Edinburgh University Press
- Burke, Sean, 1994, „The Ethics of Signature", în Burke (ed.) 1995:285-291
- Caragea, Mioara, 2002, „Trădarea seniorilor", în „Vatra", 7/2002, 3-4
- Couturier, Maurice, 1995, *I a figure de l'auteur,* Paris: Seuil
- Crăciun, Gheorghe, 1996, „Individ şi cetăţean", în *P45* 1996, 7-9.
- Crăciun, Gheorghe, 1998, „Roland Barthes şi 'fantasmele textului'", în *În căutarea referinţei,* colecţia '80, seria „Eseuri", Piteşti: Paralela 45
- Cristea, Dan, 2004, *Autorul şi Ficţiunile eului,* Bucureşti: Editura Cartea Românească
- Delminio, Giulio Camillo [1530] 1986. „Despre imitaţie", în *APR* 1986, 46 şi urm
- Donald Pease, 1990, „Author", în Lentricchia si McLaughlin (eds.) 1990
- Dubel, Sandrine şi Sophie Rabau (eds.). 2001. *Fiction d'auteur?.* Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours. Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée. Collection dirigée par Jean Bessière (4). Textes réunis. Paris: Editions Champion
- Eliot, T. S, 1919, „Tradition and Individual Talent", în Burke (ed.) 1995, 73-80
- Foucault, Michel, 1977a, „What is an Author", în Burke (ed.) 1995, 233-246
- Giacomini, Lorenzo. 1986. [1587]. *„Despre inspiraţia poetică",* în APR, p.189 şi urm.
- Hunzinger, Christine, 2001, „Miracles et merveilles dans les vies des poétes anciens", în Dubel şi Rabau (eds.) 2001, 47-61
- Lovinescu, Monica, 2003, Dialog cu Daniel Corbu, în „Hyperion" (4/2003), număr aniversar Monica Lovinescu
- Maliţa, Liviu, 1998, *Eu, scriitorul,* Biblioteca Rerum Transsilvaniae, Bucureşti: Fundaţia Culturală Română
- Montaigne, Michel de, 1986 [1580], *Eseuri.* Cartea I, cap.XXXVII, în *APR,* p.301 şi urm.
- Muşat, Carmen, 1998, *Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice,* Piteşti, Colecţia 80, Seria Eseuri, Editura Paralela 45
- Nodier, Charles, 1828, *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteur, des supercheries qui ont rapport aux livres,* 2-e edition, Paris: Crapelet, în Brunn (ed.) 2001
- Petrescu, Ioana Em., 1986, „Eu, cititorul", în „Tribuna", nr. 9/1986, text reluat în *PDG* 1991:158-159

- Popescu, Simona, 2002, „Naumologii şi ţinta lor mişcătoare", dialog plănuit de Ruxandra Cesereanu între Ion Pop şi Simona Popescu, în „Steaua", 4/2002
- Proust, Marcel, 1954, *Contre Sainte-Beuve,* Paris: Gallimard
- Rabau, Sophie, 2001, „Présentation", în Dubel şi Rabau (eds.) 2001, 17-21
- Ronsard, Pierre de, [1565], 1986, *Mic tratat de artă poetică franceză,* în *APR* 1986, 279 şi urm.
- Saïd, Suzanne, 2001, „De l'homme à l'oeuvre et retour. Lectures de l'auteur dans l'antiquité", în Dubel şi Rabau (eds.) 2001, 9-15
- Sainte-Beuve, [1829] 1940, *Pagini de critică. Portrete literare,* Traducere de Pompiliu Constantinescu, Bucureşti: Editura Fundaţiilor.
- Simion, Eugen, 1981, *Întoarcerea autorului.* Eseuri despre relaţia creator-operă, Bucureşti, Editura Cartea Românească

D. Despre structuralism

- Babeţi, Adriana şi Delia Şepeţean-Vasiliu (eds.), 1980 (*PTT*), *Pentru o teorie a textului.* Antologie Tel Quel 1960-1971, Introducere, antologie şi traducere, Bucureşti: Editura Univers
- Babeţi, Adriana, 1987, „Prefaţă" la Barthes 1987
- Bann, S. şi J. Boult, 1973, *Russian formalism,* Edinburgh: Scottish Academic
- Barthes, Roland, 1967, *Elementes of Semiology,* trans. Annette Lavers and Colin Smith. Boston: Beacon Press
- Barthes, Roland, 1973, *Mythologies,* trans. Annette Lavers. London: Granada
- Codoban, Aurel, 1984, *Structura semiologică a structuralismului.* Critica unei semiologii pure şi practice, Cluj: Dacia
- Culler, Jonathan, 1975, *Structuralist Poetics,* Ithaca: Cornell University Press
- Greimas, A.J., 1983, *Structural Semantics,* trans. Daniele Mac Dowell, Ronald Schleifer and Alan Velie, Lincoln: University of Nebraska Press
- Greimas, A.J., 1989, *On Meaning,* trans. Paul Perron and Frank Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hawkes, Terrence, 1977, *Structuralism and Semiotics,* Los Angeles: University of California Press
- Hayles, N. Katherine, 1991, „Constrained Constructivism: Locating Scientific Inquiry in the Theater of Representation", în „New Orleans Review", 18, no I: 76-85
- Jakobson, Roman, 1987, *Language and Literature.* Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge: Harvard University Press
- Jameson, Fredric, 1972, *The Prison-House of Language,* Princeton: Princeton University Press
- Macksey, Richard şi Eugenio Donato (eds.), 1970, *The Structuralist Controversy: the Language of Criticism and the Sciences of Man,* Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Pavel, Toma, 1993 [1988], *Mirajul lingvistic.* Eseu asupra modernizării intelectuale, traducere de Mioara Tapalagă cu o prefaţă a autorului la ediţia românească şi o postfaţă de Monica Spiridon, Bucureşti: Univers
- Scholes, Robert, 1974, *Structuralism in literature,* New Haven: Yale University Press
- Todorov, Tzvetan, 1983, *Teorii ale simbolului,* traducere Mihai Murgu, prefaţă Maria Carpov, Bucureşti: Editura Univers

BCU Cluj / Central University Library Cluj

E. Despre postmodernitate

- Adam, Barbara, şi Stuart Allan (eds.), 1995, *Theorizing culture. An interdisciplinary critique after postmodernism,* London: University College London Press
- Baudrillard, Jean şi Guillaume, Marc, 2003, *Figuri ale alterităţii,* trad. de Ciprian Mihali, Piteşti: Paralela 45
- Baudrillard, Jean, 1975, *The Mirror of Production,* trans. Mark Poster, St. Louis: Telos Press
- Bové, Paul, 1986, *Intellectuals in Power,* New York: Columbia University Press
- Călinescu, Matei, [1987] 1995, *Cinci feţe ale modernităţii.* Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism, traducere de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, postfaţă de Mircea Martin, Bucureşti: Editura Univers
- Cărtărescu, Mircea, 1999, *Postmodernismul românesc,* Bucureşti: Humanitas
- *CC,* 1986: „Caiete critice", nr.1-2, *Post-modernismul* (Bucureşti: Viaţa Românească)
- Diaconu, Mircea A., 2002, *Poezia postmodernă,* Braşov: Aula
- Hassan, Ihab, 1988, *The Postmodern Turn.* Essays in Postmodern Theory and Culture, New York: Methuen Press
- Huyssen, Andreas, 1986, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism.* Bloomington: Indiana University Press
- Lipovetsky, Gilles, [1993] 1996, *Amurgul datoriei.* Etica nedureroasă a noilor timpuri democratice, traducere şi prefaţăde Victor-Dinu Vlădulescu, Bucureşti: Editura Babel
- Lipovetsky, Gilles, 1983, *L'Ere du vide.* Essais sur l'individualisme contemporain, Paris: Galimard
- Norris, Christopher, 1995, „Culture, criticism and communal values: on the ethics of enquiry", în Adam, Barbara, Allan, Stuart (eds.) 1995
- Oţoiu, Adrian, 2001, *Strategii transgresive în proza generaţiei '80,* teză de doctorat, conducător ştiinţific prof. Dr. Ion Pop, Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca: Facultatea de Litere
- *P45:* „Paralela 45. Revistă de avangardă culturală", nr. 1, Piteşti: Editura Paralela 45, ASPRO
- Petrescu, Liviu, 1996, *Poetica postmodernismului,* Piteşti, Editura Paralela 45
- Said, Edward, 1985, *Beginnings,* New York: Columbia University Press
- Said, Edward, 1994, „The Politics of Knowledge" în Davis şi Schleifer (eds.) 1994
- Simpson, David, 1995, *The Academic Postmodernism and the Rule of Literature.* A Report on Half-Knowledge, Chicago: University of Chicago Press
- Sontag, Susan, 1966, *Against Interpretation,* Cambridge: Cambridge University Press
- Spăriosu, Mihai I., [1989] 1997, *Resurecţia lui Dionysos.* Jocul şi dimensiunea estetică în discursul filosofic şi ştiinţific modern. Traducere şi postfaţă de Ovidiu Verdeş, Bucureşti: Editura Univers
- Spiridon, Monica, 1998, *Interpretarea fără frontiere,* Cluj: Echinox
- Todorov, Tzvetan, 1999, *Abuzurile memoriei,* Timişoara: Amarcord
- Vattimo, Gianni, 1996, *Aventurile diferenţei.* Ce înseamnă a gîndi în accepţia lui Nietzsche şi Heidegger, Ştefania Mincu, Biblioteca Italiană, Constanţa: Pontica

BCU Cluj / Central University Library Cluj

- Vattimo, Gianni, 1997, *Etica interpretării,* trad. de Ştefania Mincu, Biblioteca Italiană, Constanţa: Pontica

F. Despre specularitate

- Bannet, Eve Tabor, 1997, „Analogy as Translation: Wittgenstein, Derrida and the Law of Language", în „New Literary History" 28, 655-672
- Benjamin, Walter, 1969, *Illuminations,* trans. Harry Zohn, New York: Schocken
- Blumenberg [1957] 1993, „Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Concept Formation", în Levin (ed.) 1993, 30-62
- Hyman, Stanley Edgar, 1948, *The Armed Vision,* New York: Knopf
- Jay, Martin, 1993, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought,* Berkeley:University of California Press
- Langbaum, Robert, 1977, *The Mysteries of Identity.* New York: Oxford University Press,
- Latour, Bruno, 1986, „Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands" în „Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present" *6: 1-40*
- Latour, Bruno, 1993, *We Have Never Been Modern,* trans. Catherine Porter, Cambridge: Harvard University Press
- Leatherdale, W.H., 1974, *The Role of Analogy, Model and Metaphor in Science,* New York: American Elsevier Publishing Co
- Levin, David Michael (ed.), 1993, *Modernity and the Hegemony of Vision,* Berkeley: University of California Press
- Levin, David Michael, 1993, „Decline and Fall: Ocularcentrism in Heidegger's Reading of the History of Metaphysics", în Levin (ed.) 1993, 186-217
- Michaels, Walter Benn, 1987, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism,* Berkeley: University of California Press
- Schleifer, Ronald, 2000, *Modernism and Time: the Logic of Abundance in Literature, Science and Culture, 1880-1930,* Cambridge: Cambridge University Press
- Schleifer, Ronald, 2001, *Analogical thinking. Post-Enlightenment Understanding Language, Collaboration, and interpretation,* Ann Arbor: The University of Michigan Press

G. Despre cunoaştere şi subiect

- Berkeley, George, 1948, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge,* în Luce şi Jessop 1948
- Blumenberg, Hans, 1983, *The Legitimacy of Modern Age*, trans. Robert Wallace, Cambridge: MIT Press
- Blumenberg, Hans, 1985, *Work on Myth*, trans. Robert Wallace, Cambridge:MIT Press
- Cassirer, Ernst, 1994 *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane*, trad. Constantin Coşman, Bucureşti: Humanitas
- Coward, Rosalind şi John Ellis, 1977, *Language and Materialism,* London:Routledge
- Darwin, Charles, 1987, *Originea speciilor ca mijloc al selecţiei naturale sau al luptei pentru existenţă în natură,* trad. fr. de Ed. Barbier, după ed. engl. definitivă, Paris: Reinwald
- Deleuze, Gilles şi Guattari, Felix, 1977, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia,* trans. by Helen Lane et al., New York: Viking Penguin

BCU Cluj / Central University Library Cluj

- Descartes, Rene, 1984 şi 1985, *The Philosophical Writings,* volumele 1şi 2, trans. John Cottingham, Robert Soothoff şi Dougal Murdoch, Cambridge: Cambridge University Press,
- Descartes, Rene, 1990, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine raţiunea şi a căuta adevărul în ştiinţe,* traducere de Daniela Rovenţa-Frumuşani şi Alexandru Boboc. Note, comentarii, bibliografie de Alexandru Boboc. Bucureşti: Editura Academici Române
- Eliade, Mircea. 1991 [1976] *Istoria credinţelor şi ideilor religioase.* Ediţia a II-a, vol. I, De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis. Traducere şi postfaţă de Cezar Baltag. Bucureşti: Editura Ştiinţifică
- Foucault, Michel, 1977b, *Language, Counter-Memory Practice: Selected Essays and Interviews,* ed. Donald Bouchard, trans. Donald Bouchard and Sherry Simon, Ithaca, New York, Cornell University Press
- Foucault, Michel, 1990, *The History of Sexuality,* vol. 1, trans. Robert Hurley. New York: Vintage
- Foucault, Michel, 1999, *Arheologia cunoaşterii,* traducere, note şi postfaţă de Bogdan Ghiu, Bucureşti: Editura Univers
- Foucault, Michel. 1980. *Power/ Knowledge: selected Interviews and Other Writings, 1972-1977,* în Colin Gordon (ed.) 1980
- Foucault, Michel: 1996; *Cuvintele şi lucrurile,* Bucureşti, Editura Univers
- Gadamer, Hans-Georg [1983] 1999, *Elogiul teoriei. Moştenirea Europei,* traducere de Octavian Nicolae ş Val. Panaitescu, cuvînt înainte de Ştefan Afloroaci, Iaşi: Polirom
- Gadamer, Hans-Georg, 1975, *Truth and Method,* New York: Seabury Press
- Gane, Mike şi Terry Johnson (eds.), 1993, *Foucault's New Domains,* London: Routledge
- Gaukroger, Stephen, 1995, *Descartes: An Intellectual Biography,* New York: Oxford University Press,
- Gellner, Ernest, 1992, *Reason and Culture,* Cambridge: Blackwell
- Hobes, Thomas, [1651] 1947, *The Leviathan,* New York: Dutton
- Hobes, Thomas, 1962, „Human Nature", în W. Molesworth (ed.) 1962
- Hofstader, Richard, 1963, *Anti-Intellectualism in American Life,* New York: Knopf
- Horkheimer, Max, şi Theodor Adorno, 1972, *Dialectic of Enlightenment,* trans. John Cumming. New York: Seabury Press
- Huizinga, Johan. 2003, *Homo ludens.* Încercare de determinare a elementului ludic al culturii, traducere din olandeză de H.R. Radian, cuvînt înainte de Gabriel Liiceanu, Bucureşti: Editura Humanitas
- Le Rider, Jacques, 1995, *Modernitatea vieneză şi crizele identităţii,* trad. de Magda Jeanrenaud, Iaşi: Editura Universităţii „Al. I. Cuza"
- Locke, John, [1690] 1978, *An Essay Concerning Human Understanding,* New York: Dutton
- Luce, A. A. şi Jessop, T. E. (eds.), 1948, *The Works of George Berkeley,* vol. 2, London: Nelson
- Nietzsche, Friedrich, [1918] 1999, *Voinţa de putere.* Încercare de transmutare a tuturor valorilor (fragmente postume), Traducere şi studiu introductiv de Claudiu Baciu. Oradea: Editura Aion
- Nietzsche, Friedrich, 1980, *On the Advantage of History for Life,* trans. Peter Preuss, Indianapolis: Hackett

- Pascal, Blaise [1670 – pentru ediția Port-Royal, 1897 – pentru ediția Brunschvicg] 1998, *Cugetări,* text integral, ediția Brunschvicg, traducere de Maria și Cezar Ivănescu, Oradea: Editura Aion
- Pascal, Blaise [1670 – prima ediție a *Cugetărilor*] 1989, *The Mind on Fire.* An Anthology, edited by James M. Houston, introduction by Os Guiness, Portland: Multnomah Press
- Platon, 1976, *Ion,* traducere și note de Dan Sluşanschi și Petru Creția, interpretare de Constantin Noica, în *Opere*, vol. II, ediție îngrijită de Idel Segall, București: Editura științifică și Enciclopedică
- Platon, 1993, *Phaidros,* trad., lămuriri preliminare și note de Gabriel Liiceanu, București: Editura Humanitas
- Rabinow, Paul (ed.), 1984 (FR), *The Foucault Reader,* New York: Pantheon Books
- Rorty, Richard, 1979, *Philosophy and the Mirror of Nature,* Princeton: Princeton University Press
- Rorty, Richard, 1982, *Consequences of Pragmatism,* Minneapolis: University of Minnesota Press
- Rorty, Richard, 1988, „Taking Philosophy Seriously", în Burke (ed.) 1995, 292-300
- Vattimo, Gianni, 1994, *Dincolo de subiect.* Nietzsche, Heidegger și hermeneutica, trad. de Ştefania Mincu, Biblioteca Italiană, Constanța: Pontica

H. Despre imaginar și ficționalism

- Boia, Lucian, 2000, *Pentru o istorie a imaginarului,* trad. din fr. de Tatiana Mochi, București: Humanitas
- Boia, Lucian, 2004 [1995], *Între înger și fiară.* Mitul omului diferit din antichitate pînă astăzi, traducere din franceză de Brîndușa Prelipceanu și Lucian Boia, București: Humanitas
- Booth, Wayne C., 1961, *The Rhetoric of Fiction,* Chicago: University of Chicago Press
- Culianu, Ioan Petru, 2003, *Iocari serio.* Știință și artă în gîndirea Renașterii, traduceri de Maria-Magdalena Anghelescu și Dan Petrescu, postfață de H.-R. Patapievici, Iași: Polirom
- De Man, Paul, 1971, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Fiction,* New York: Oxford University Press
- Doležel, Lubomir, 1998a, *Heterocosmica.* Fiction and Possible Worlds, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press
- Doležel, Lubomír, 1998b, *Poetica occidentală.* Tradiție și progres, trad. de Ariadna Ştefănescu, postfață de Călin-Andrei Mihăilescu, București: Editura Univers
- Iser, Wolfgang, 1988, *The Act of Reading: a Theory of Esthetic Response,* Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Jauss, Hans Robert, 1982, *Towards an Aesthetic of Reception,* trans. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Jucan, Marius, 1998, *Fascinația ficțiunii sau despre retorica elipsei,* Cluj: Dacia
- Krieger, Murray, 1956, *New Apologists for Poetry,* Minneapolis: University of Minnesota Press
- Krieger, Murray, 1982, *Teoria criticii.* Tradiție și sistem, trad. și pref. de Radu Surdulescu, București: Editura Univers

BCU Cluj / Central University Library Cluj

- Mauron, Charles, [1962] 2001, *De la metaforele obsedante la mitul personal,* trad. din limba franceză de Ioana Bot, aparat critic, bibliografie şi note pentru ediţia românească de Ioana Bot şi Raluca Lupu, Cluj: Dacia
- Pavel, Laura, 2003, *Ficţiune şi teatralitate,* Cluj: Limes
- Pavel, Toma, [1986] 1992, *Lumi ficţionale,* trad. de Maria Mociorniţă, prefaţă de Paul Cornea, Biblioteca pentru toţi, Bucureşti: Editura Minerva

I. Despre cosmologie şi discursuri alternative

- Bohr, Niels, 1958, *Atomic Physics and Human Knowledge.* New York: John Wiley and Sons
- Drouot, Patrick [1998] 2003, *Şamanul, fizicianul şi misticul,* traducere din franceză de Radu-Călin Bacali, Bucureşti: Humanitas
- Heisenberg, Wemer, 1958, *Physics and Philosophy,* New York: Harper
- Kuhn, Thomas S., 1970, *The Structure of Scientific Revolutions,* Chicago: University of Chicago Press
- Kuhn, Thomas S., 1977, *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change,* Chicago: University of Chicago Press,
- Landow, George P. (ed.), 1994, *Hyper/ Text/ Theory,* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press
- Landow, George P., 1994, „What's A Critic to Do? Critical Theory in the Age of Hypertext", în Landow (ed.) 1994, 1-50
- Maldamé, Jean-Michel: 1999; *Christos pentru întreg universul.* Pentru o colaborare între ştiinţă şi credinţă, traducere de Lucia Florea şi Ştefan Melancu, Cluj, Editura Cartimpex
- Manolescu, Ion, 2003, *Videologia.* O teorie tehno-culturală a imaginii globale, Iaşi: Polirom
- Markley, Robert, 1991, „Interphysics: Postdisciplinary Approaches to Literature and Science", în „New Orleans Review" 18, no 1
- Merleau-Ponty, Jacques, [1955] 1978, *Cosmologia secolului XX.* Studiu epistemologic şi istoric al teoriilor cosmologice contemporane, trad. neprecizată, postfaţă de Ilie Pârvu, Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică
- Petrescu, Ioana Em., 1978; *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică,* Bucureşti: Editura Minerva
- Smolin, Lee [2000] 2002, *Spaţiu, timp, univers. Trei drumuri către gravitaţia cuantică,* traducere din engleză de Anca Vişinescu, Bucureşti: Humanitas
- Stewart, Ian [1995] 1999, *Numere naturii. Ireala realitate a imaginaţiei matematice,* traducere din engleză de Gheorghe Stratan, Bucureşti: Humanitas
- Toulmin, Stephen, 1982, *Return to Cosmology: Postmodern Science and the Theology of Nature,* Berkeley: University of California Press
- Toulmin, Stephen, 1992, *Cosmopolis: the Hidden Agenda of Modernity,* Chicago: University of Chicago Press

J. Despre teoriile americane (altele decît deconstrucţia)

- Borcilă, Mircea şi Richard McLain (eds.), 1981, *Poetica americană. Orientări actuale.* Studii critice, antologie, note şi bibliografie, Cluj-Napoca: Editura Dacia
- Davis, Robert Con şi Ronald Schleifer (eds.), 1994. *Contemporary Literary Criticism,* New York: Longman

- Eagleton, Terry, 1983, *Literary Theory.* An Introduction, Cambridge: Blackwell
- Eagleton, Terry, 1990, *The Ideology of the Aesthetic,* Cambridge: Blackwell
- Fish, Stanley, 1976, „Interpreting the *Variorum*", în „Critical Inquiry 2" (Spring 1976), 465-485
- Fish, Stanley, 1981 [1970], „Literatura în cititor: stilistica afectivă", în Borcilă şi McLain (eds.) 1981, 304-326.
- Fish, Stanley, 1987, „Change", în „South Atlantic Quarterly, 86/1987, 433
- Fish, Stanley, 1989, „Being Interdisciplinary Is So Very Hard To Do", în Franklin (ed.) 1989, 15-22
- Fokkema, D. W., şi E. Kunne-Ibsch, 1977, *Theories of Literature in the Twentieth Century,* New York: St. Martins
- Franklin, Phyllis (ed.), *Profession 89,* New York: MLA
- Gallagher, Catherine and Stephen Greenblatt, 2000, *Practicing New Historicism,* Chicago: The University of Chicago Press
- Gilbert, Sandra şi Susan Gubar, 1979, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination,* New Haven: Yale University Press
- Gitlin, Todd, 2002, „Politicile comunicării şi comunicarea politicii", în Pop (ed.) 2002
- Gordon, Colin (ed.), 1980, New York: Pantheon Books
- Graff, Gerald, 1970, *Poetic Statement and Critical Dogma,* Chicago: University of Chicago Press
- Graff, Gerald, 1979, *Literature Against Itself,* Chicago: University of Chicago Press.
- Greenblatt, Stephen (ed.), 1988, *Representing the Rennaisance,* Berkeley:University of California Press
- Greenblatt, Stephen, 1988, *Shakespearean Negotiations,* Oxford: Clarendon
- Greenblatt, Stephen, 1989, „Towards a Poetics of Culture", în Veeser, J. Aram (ed.), 1989, 1-76
- Lucy, Niall, 1997, *Postmodern Literary Theory,* Oxford: Blackwell
- Moi, Toril, 1985, *Sexual/ Textual Politics: Feminist Literary Theory,* London: Methuen
- Molesworth, W. şi Peters, R. S. (ed.), 1962, *Body, Man and Citizen,* New York: Collier
- Petrescu, Liviu, 1993, „'Noul istorism' şi mişcarea postmodernă", în „Steaua", 12/1993, 42-43
- Pop, Doru (ed.), 2002, *Mass-media şi democraţia,* Iaşi: Polirom
- Ransom, John Crowe, 1941, *The New Criticism,* Norfolk: New Directions
- Showalter, Elaine (ed.), 1985, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory,* New York: Pantheon
- Singleton, Charles, ed. 1969, *Interpretation: Theory and Practice,* Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Thomas, Brook, 1991, *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics,* Princeton: Princeton University Press
- Veeser, J. Aram (ed.), 1989, *The New Historicism,* New York: Routledge

K. Beletristice

- Borges, Jorge Luis, 1999, *Pierre Menard, autorul lui Don Quijote,* în *Grădina potecilor ce se bifurcă,* din *Opere,* vol I, Bucureşti: Editura Univers
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 1987 [1605]. *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Traducere de Ion Frunzetti şi Edgar Papu. Traducerea versurilor şi note de Ion Frunzetti. Prefaţă de G. Călinescu. Tabel cronologic de Edgar Papu. Bucureşti: Editura Minerva
- Crăciun, Gheorghe, 1993, *Frumoasa fără corp,* Bucureşti: Cartea Românească
- Eco, Umberto [2000] 2001, *Baudolino,* roman, traducere de Ştefania Mincu, Bucureşti: Pontica
- Lodge, David, [1984] 1997, *Ce mică-i lumea,* Bucureşti: Editura Univers
- Sadoveanu, Mihail, 1959, *Opere,* vol. XVII. Cuvînt înainte de Mihai Gafiţa, Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă
- Sadoveanu, Mihail, 1970, *Opere,* vol. XXI, Bucureşti: Editura Minerva

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Cuprins

Introducere 7
Autoficţiune 7
Proiecte 7
Principii şi tehnici 8
Sfîrşitul originalităţii 10
Memoria ca selecţie imaginară 11
Ecuaţii ale imaginarului 13
Legături 16
Partea I. Subiect şi autor 20
I.1. Definiri interdependente 20
Cine este criticul 20
De la copist la hermeneut 21
Actul critic – act de creaţie 24
Utilitatea modelelor cosmologice 27
Despre hărţi false şi hărţi adevărate 30
I.2. Cine este autorul? 34
Problematizări 34
I.2.a. Antichitate 34
Poetul şi transa divină 34
Zeu-poet-interpret – o triadă magnetică 36
Conştiinţa unei proprietăţi intelectuale? 38
I.2.b. Ev Mediu şi Renaştere 41
Autorul absent 41
Atribuire auctorială 42
Chipul şi vocea 43
Umbra unui nume 44
Născocire, reguli, plagiat 46
I.2.c. Modernitate 50
Delegitimări 50
Atacul fizicii 51
Atacul filosofiei şi al psihologiei 54
Atacul determinismului 57
Efecte şi nostalgii 58
I.3. Conştiinţă auctorială vs. conştiinţă demiurgică 60
Implicaţii asupra ideii de „critică literară" 61
Numele autorului 63
Cum se depreciază subiectul auctorial în literatură 65
Soluţia cosmologică, încă o dată: modelul antropic 67
Textul ca „pînză care vibrează" 69

BCU Cluj / Central University Library Cluj

I.4. Ficţiunea – o şansă configurativă 72
Partea a II-a. Criticul – autorul posibil 75
II. 1. Reautentificări. Autorul ficţional 75
Stăpîn şi vasal în relaţia critică 78
Pierre Menard sînt eu 80
II.2. Criticul ca voyeur 83
II.3. Specularitatea – semnul modernităţii 87
Organicism, textualism, ficţionalism 89
II.4. Logica reducerii: sinecdoca 91
II.5. Logica analogiei contrariilor: chiasmul 97
Despre analogie şi Iluminism 98
Un vocabular metaforic 99
II.6. Logica ficţionalizării: omologia 101
Actul critic şi impunerea puterii 103
Opţiunea omologică 104
Soluţii post-raţionaliste 106
Partea a III-a. Exerciţiu de lectură 109
III.1. Roland Barthes – Moartea autorului 111
Autorul 111
Scris, scriitură, cititor 112
Text, lectură, critică 113
III.2. Michel Foucault – Ce este autorul? 115
Moartea autorului 115
Opera şi scriitura (écriture) 116
Funcţia-autor 116
Iniţiatorii de practici discursive 117
III.3. Comentarii (1): Cine plînge la moartea autorului? 120
Un român despre Barthes: Eugen Simion 120
Crize în literatură 121
Între prezenţă şi absenţă 122
Întoarcerile lui Barthes 123
Structuralism şi post-structuralism: care Barthes? 125
Critică sau „ştiinţa literaturii" 126
Între tranzitivitate şi ambiguitate 127
III.4. Comentarii (2): Despre tăcere 129
Concepte „tari", concepte „slabe" 129
Donald Pease despre Foucault 130
Ce doreşte să citească Pease 131
Despre moartea omului 133
Ce spune, atunci, Foucault? 135
Chipul care se şterge 136
III.5. Dicţionar minimal al auctorialităţii 139
BCU Cluj / Central University Library Cluj

III.5.a. Responsabilitate: etica auctorialităţii 139
Blamul biografic 139
"Prima recoltă a noii metode, realismul socialist" 141
O altfel de responsabilitate 142
A crea monştri vs. a crea autentic 143
Don Quijote faţă cu Mitrea Cocor 144
Propagandă contra literatură 146
Pubela istoriei 147
III.5.b. Moartea omului: ontologia auctorialităţii 150
Revenirea unei gîndiri a fundamentului ontologic? 150
III.5.c. Semnătură şi biografie: politica auctorialităţii 153
Creaţie şi muncă literară 154
Efecte ale ipostazierii auctoriale 155
Viaţa de după moarte a autorului: înger sau vîrcolac 156
III.5.d. Antiliteratură: metafizica auctorialităţii 158
Literatura tăcerii 158
III.5.e. Întoarcerea autorului: semantica auctorialităţii 161
III.6. O critică erotică 164
Relaţie critică şi relaţie de comunicare 165
Partea a IV-a. Teorie şi critică nord-americană 167
Nu doar un „alt structuralism" 168
IV.1. Înainte de structuralism. New criticism 170
Micro-studiu de mentalitate 172
Locul poeziei şi al creaţiei poetice în empirismul englez 174
Locul subiectului empirist 176
Ce spune discuţia europeană şi ce spune discuţia americană 177
Structuralismul naturalizat: pregătirea terenului 178
New Criticism 180
New Critics 181
(Im)proprietăţi 184
Libertatea ca ficţiune 185
IV.2. Structuralism – între Europa şi America 188
Structuralism european 189
Northrop Frye 191
Structuralism – în America 193
Interpretarea fără memorie 194
Începuturile naratologiei structuraliste 196
Memorie neangajată 198
Îşi aminteşte cineva de cititor? 199
O teorie a receptării 201
IV. 3. După structuralism: şcoli critice nord-americane 203
Este poststructuralismul acelaşi lucru cu postmodernismul? 205
BCU Cluj / Central University Library Cluj

IV.3.a. „Reader-response criticism": teoria receptării 206
Comunităţi interpretative 207
IV.3.b.1. „Deconstruction": Deconstrucţia (şcoala de la Yale): caractere generale (I) 211
Jacques Derrida: Master and Commander 214
Metafore şi figuri derrideene: exterioritate, diferanţă, urmă 217
Dincolo de umanism: morfologia dorinţei 220
Un observator implicat: subiectul derridean? 221
IV.3.b.2. Cei patru apostoli ai deconstrucţiei 224
Paul de Man: „a world of intricate intersubjective relationships" (1971:11) 226
De ce doreşte de Man să uite de timp? 228
Ecranul retoric 230
Harold Bloom: „when your read, you confront either yourself, or another" 231
Deconstructorul împotriva „pierderilor umaniste" 233
J. Hillis Miller: „a spokesman for religion" 235
Geoffrey Hartman: „one breaks words with the other as one breaks bread" 238
"Privatizarea textuală" 240
IV.3.c. „New historicism": noul istorism 243
Stephen Greenblatt 246
Anistorismul şi desubiectivarea 248
IV.3.d. Feminisme 251
IV.3.e. „Speech-act theory": teoria actelor de vorbire 254
IV.4. După poststructuralism 256
Alternative 257
Partea a V-a. O lume de ficţiuni 259
Cosmologii actuale 259
Care este modelul nostru? 260
Lumi heterocosmice 262
Textul critic şi jurnalul lui Robinson 263
Observatorii din lumile posibile 264
Criticul în hipertext 265
Ficţiunea critică 267
Ca şi cum am crede 267
Istoria ca „mystory" 270
Recapitulări 272
Unde a plecat autorul 273
Bibliografie citată: 274
A. Despre critică şi poetică 274
B. Despre poststructuralism şi deconstrucţie 275
BCU Cluj / Central University Library Cluj

C. Despre autor 277
D. Despre structuralism 278
E. Despre postmodernitate 279
F. Despre specularitate 280
G. Despre cunoaştere şi subiect 281
H. Despre imaginar şi ficţionalism 283
I. Despre cosmologie şi discursuri alternative 284
J. Despre teoriile americane (altele decît deconstrucţia) 284
K. Beletristice 286
Anexă: Tabel sinoptic al curentelor americane discutate 287

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Anexă:

Tabel sinoptic al curentelor americane discutate

Curent	*Poziționări de afirmare/ reprezentanți, opere*	*Doctrină*	*Concepții*			
			Despre limbaj/ lingvistică	*Despre subiect/ subiectivitate*	*Despre autor/ operă*	*Despre critic/ critică*
New Criticism	-debut: ani '30, vogă: ani '50-'60 -reprezentanți canonici: Cleanth Brooks și Robert Penn Warren (*Understanding Poetry*), Cleanth Brooks (*Modern Poetry and the Tradition, The Well Wrought Urn*), John Crowe Ransom (*The New Criticism*), I.A. Richards (*Principles of Literary Criticism, Philosophy of Rhetoric*), W.K. Wimsatt și Monroe C. Beardsley (*The Verbal Icon*) -adepți selectivi și critici	-anti-biologism -inductiv (analiză de text) -non-intenționalist și non-orientat către receptor -conservator (despre politică, reprezentanții sînt majoritar sudiți, tradiționaliști) -ayec: nu poate împăca ambițiile de științificitate cu statutul său fundamental non-teoretic; acceptă în final paleative „cognitive", non-științifice (artă fabil, imaginație), autosubsumîndu-se	-non-teoretic, nu articulează o concepție coerentă asupra limbajului (lingvistica nu participă la studiul literar) -limbajul poetic este non-referențial, comunicînd o cunoaștere de rang superior cunoașterii științifice (antinomism: poetic vs. non-poetic)	-subiectul nu preocupă, este evanescent (obiect al psihologiei) sau emigrant, construit prin experiență, tinde spre depersonalizare și obiectivitate	-autorul ca „poet" (acces la forme specifice ale limbajului, imaginație combinatorie) -poezia – artă combinatorie, act lingvistic prin excelență, asigură cu garanții de specificitate formală (unică exclusivă pe studiul poeziei) -constructul obiectiv (T.S.Eliot) -poemul este „obiect" extensiv, autonom	-descriptivism -formalism organicist -obiectivism -critica presupune: izolarea poemului ca „obiect autonom", descrierea și studiul amănunt (*close reading*), judecata de valoare / evaluarea -criticul ca „om de știință" (experiment, observație, descriere, concluzie)

BCU Cluj / Central University Library Cluj

	(de tranziție): Murray Krieger, *Theory of Criticism* și Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*					
Reader-response Criticism ***(Teoria recepției)***	-se afirmă în anii '70-'80 -reprezentant major: Stanley Fish ("Interpreting the *Variorum*", *Is There a Text In This Class?*)	-acordă cititorului receptor, deci non-intenționalist -combină premise structuraliste (textul non-specific, textualitatea) cu idei neo-pragmatiste despre construcția sensului în interacțiunea umană -determină lectura ca produs al interacțiunii textului cu regulile „comunității interpretative"	-teoretic: lingvistică neo-pragmatică împrumută de Ch. Sanders Peirce -adevărul este neo-referențial, limbajul comunicând „sensuri umane" -analitic: lectura nu pune în evidență termeni, ci relații, „comunitatea interpretativă" este dinamică, în mișcare	-subiectul este pre-format în „comunitățile interpretative", având libertatea de a interpreta între limitele strategiilor interpretative proprii comunității sale -construcție de sine prin lectura astfel reglementată	-autorul, în sens de subiect care stăpânește textul pe care l-a creat, este „o iluzie" -textul literar participă la *textualitate* de pe poziția egale cu oricare alt tip de text, nerevăzând realități obiective -literatura ca „artă cinetică", alcătuită din cadre în mișcare	-criticul ca „adevăratul scriitor", instanță plurală și compozită (lectura constructivă, prezentul estetic) -textualitate analitică -nu există lecturi obiective -pudoarea de valoare este arbitrară (textul nespecific) -critici sub „pronos afectivi" (contexte ce „fixe" textul)
Deconstruction ***(Deconstrucția)***	-manifest programatic în 1979, cu vol. col. *Deconstruction and Criticism* (Paul de Man, Harold Bloom, J. Hillis Miller și Geoffrey Hartman) -volume individuale: Paul de Man (*Blindness and Insight. Allegories of Reading, The Rhetoric of Romanticism*), Harold Bloom (*The Anxiety of Influence, A Map of Misreading, Kabba-*	-inspirat de Derrida, dar lecturat la scopuri lingvistico-literare, nu epistemice -simpatia stângiste -combină analitismul *new criticism* (deși îi critică exagerarea formală), căutând o metodă de interpretare (metoda deconstructivă) -non-istoricist cu excepție (abuz de spațialitate) și anti-raționalist -autorul-funcție discursivă	-teoria lingvistică poststructuralistă (critică logocentrismul, fonocentrismul) -textualitatea literară ca model -non-intenționalist (critică hermeneutica conștiinței) -limbajul nu este complet rupt de referent (con-	-importante deosebiri individuale: subiectul este în limbaj, dar liber să-și organizeze retoric lectura (de Man); subiectul determinat de „amnezitatea influenței" și angajat în dispută cu dispariția	-opera ca „text" -textul literar ca „text ideal" (în textualitatea lumii -*indeterminacy* -autorul ca „funcție discursivă" în cadrul unui text, cu decizia subiectivă (aici apar modificări importante de la un autor la altul: autorul ca „erou" cu dispariția revol-	-critica ca „metodă" de *minimum-reunion*, apelând la „figuri" (puncte în arbore, pete oarbe, labirintul, aporia și alte ipostaze ale *différance*) și la operații specifice, dar pornind de la *misreading* -criticul ca *artist textual* ("plurgo" „uzura" textuală)

	Isis and Osiris. The Breaking of the Vessels, The Western Canon), J. Hillis Miller (*The Disappearance of God, Fiction and Repetition*), Geoffrey Hartman (*Beyond Formalism, Criticism in the Wilderness, The Fate of Reading, Saving the Text*)	și centrul său este pus în operă textuală (N.B. diferite grade de radicalism, de la un autor la altul)	structura lumii este istorică, dar subiectul și referentul istoriei sînt o ființă, chiar dacă marcată istoric)	(Bloom), subiectul determinat lingvistic, dar cu conștiință de sine (Miller); subiectul „ușor determinat", exuberant (Hartman)	tat împotriva mașinăriei morți – la Bloom, autorul ca intenționalitate asociată de lectură; – la Miller, autorul ca subiect ce dispare de dat ficțiunilor mașinii semnificante – la Hartman)	
New Historicism ***(Noul istoricism)***	-se afirmă în anii '70-'80 -reprezentanți: Stephen Greenblatt (*Shakespearean Negotiations, Towards a Poetics of Culture, Learning to Curse, Filthy Rites, Psychoanalysis and Renaissance Culture*), Brook Thomas (*The New Historicism*), Catherine Gallagher (*Marxism and the New Historicism*), Roy Harvey Pearce (*Historicism Once More*), Wesley Morris (*Toward a New Historicism*)	-limbajul vizează poststructuralismul (Foucault) și neomarxismul (Jameson) -anti-formalist -intertextualist -reverență la referențialitate -axat pe specificitate (proiect *antimetodic* sau de *poetică a culturii*) -recomandă extinderea textualității peste granițele literaturii, spre practicile comune -metode de disciplinare a trecutului istoric și *thick description*	-limbajul poststructuralist (limbajul ca modalitate de construcție a realului) -reverență la referențialitate (dar cu integrarea „uzurii", a „diseminării", a „suplimentului") -construcția lingvistico-istorică este eterogenă (destrămarea noțiunii de „persoană istorică" centrată și unitară)	-subiectul determinat istoric, dar liber în acțiunea lui constitutivă (ființa ca eveniment social) -subiect specific, particular (poetica marginalilor) ca „posibilitate" sau „ficțiune utilă"	-autorul literar ca subiect înțesat în mijlocul discursurilor istorice -opera nu mai reprezintă „spiritul epocii", ci alcătuiește modul unei epoci istorice de discursuri raționalizate -textul ca depozitor al „efectului de real" de reflectat în comentariul critico-istoric	-autorul literar ca punct de pornire al interpretării -lectura critică metodologică (evaluativ-pozitivistă: taxonomică, contextualizare), cu rezultate relative -proiect deconstructiv (al marilor narațiuni) plus proiect reconstructiv (al unor mici narațiuni sau „mistere", narațiuni subiective)
Feminismo	-tradiția feminină se modifică deconstructiv în anii '70-'80 -reprezentanți: Sandra Gilbert și Susan Gubar	-poststructuralist (critică logocentrismul ca *falocrație*) -modele europene: Julia Kristeva, Helene Cixous și	-structurarea tradițională a limbajului este falocentrică -proiect lingvistic	-subiectul este un construct social cu identitate de gen (femeia ca bărbat	-autorul ca reprezentator al realității trăite: *autoreu* -opera ca text al experienței, ca proiect	-autorul ca subiect în continuitate istorică față de subiectul tradițional -proiectul critic literar ca parte a unui larg pro-

BCU Cluj / Central University Library Cluj

	(*The Madwoman in the Attic*), Elaine Showalter (*A Literature of Their Own*), Barbara Johnson (*The Critical Difference*), Toril Moi (*Sexual/Textual Politics*)	Luce Irigaray -reprezentarea în literatură a experienței trăite -psihanaliza și intertextualitatea	și discursiv alternativ -ființă contradictorie	ființă complet, definitiv, *Mind you!*	autoare contextualistă (contrastorist) -ideologia diversității contextuale	acte de exprimare a dominației masculine (în societate și practice)
Speech-act Theory ***(Teoria actelor de vorbire)***	-dezbătută în anii '60-'70 -reprezentanți: John L. Austin (*How To Do Things With Words*), Richard Ohmann ("Speech Acts and the Definition of Literature", „Literature as Act"), John R. Searle (*Speech Acts*, „The Logical Status of Fictional Discourse")	-non-utopist -pragmatist: de la situația de vorbire la efectele ei -antreprenorialist -reprezentarea în literatură a „situațiilor de vorbire" care dau naștere „actelor de vorbire"	-puterea funcționează lingvistic (trio-pragmatic) -limbajul ca actant al realului, cu efecte în real	-subiectul liber, intențional, participant la situația de vorbire, autoritar și unitar	-opera ca reprezentare a unei situații de comunicare -autorul ca origine a textului, ca persoană care „vorbește" în text; înfăptuind actul lării posibile	-lectura estetică specifică ei dorește *poetici ale discursului* -criticul detașat estetic, pentru că nu înțelege convențiile jocului textual

Babeș-Bolyai University Library Cluj

Pentru membrii Clubului cărţii Dacia XXI

La două cărţi comandate beneficiaţi de o carte la alegere a cărui preţ să nu depăşească suma celor două comandate.

În colecţia *„Scriitorii la ei acasă”* au apărut:

Nr. crt.	Autor	Titlu	Preţ	Ex.
1.	Ion Popdan	Blestemul de a fi munte	11 lei	
2.	Tudor Daneş	Călătorul solitar	18 lei	
3.	Marian Ilea	Medio Monte	18 lei	
4.	Marian Ilea	Povestiri cu noimă	16 lei	
6.	Emil Matei, Ioan Coriolan Aniţaş, Ioan Codreanu...	Hexagonul Apei	10 lei	
7.	Dorin Sălăjan	Naşterea cea mare	10 lei	
8.	Ioan Ghiur	Poeme-Lămpile astrale	10 lei	
10.	Ion Boloş	Întoarcerea fiilor	16 lei	
11.	Florica Bud, Petre Dulfu, Vasile Morar, Vianu Mureşan, Viorel Mureşan, Milian Oros, Radu Ulmeanu	Ulmeni - cuvânt zidit în vitralii	11 lei	
12.	Cornel Robu	O cheie pentru science-fiction	60 lei	
13.	Pavel Dan	Urcan bătrânul	16 lei	
14.	Ioan Pavel Azap	Coperta a patra	15 lei	
15.	Ioan Andreica	Pelerin printre semeni	10 lei	
16.	Melania Cuc	Vânătoare cu şoim	10 lei	
17.	Alexa Beuca	Cântece populare – culegere de folclor	25 lei	
18.	Alexandru Pintescu	Nordul iubirii	10 lei	
19.	Horia Ursu	Anotimpurile după Zenovie	17 lei	
20.	Mihai Sin	Bate şi ţi se va deschide	18 lei	
21	Echim Vancea	Hramuri	11 lei	
22	Traian Vedinaş	Darurile nunţii	17 lei	
23	Vasile Igna	Jurnal de jocuri	11 lei	
25	Ion Petrovai	Glasul rădăcinii	10 lei	
26	Robert Laszlo	Somniator – tălmăcitorul de vise	10 lei	
27	Francisc Păcuraru	Labirintul	25 lei	
28	Zotta Alexandru	Eseuri de imaginaţie artistică	16 lei	

BCU Cluj / Central University Library Cluj

29	Gheorghe Azap	(ritmuri lirice, la fix:) VERSURI DIN VEACUL ICSICS	11 lei	
30	Mihaela Ursa	Scriitopia	35 lei	
31	Vasile Muste	Copilăria şi singurătatea	11 lei	
32	Iulian Dămăcuş	Poezii -antologie de autor-	11 lei	
34	Ion Vădan	Prapur	10 lei	
35	Ion Bledea	Vânătoare de cai	15 lei	
36	Viorel Mureşan	O lebădă pe ecran	11 lei	
37	Mircea Popa	Continuităţi	10 lei	
38	Ilie Sălceanu	Gelin: Mireasa din Ada Kaleh	18 lei	
39	Adrian Iovan	Pantofi de umblat prin viaţă	11 lei	
41	Ioan Milea	Aievea		
42	Vasile Tarţa	Praguri		
43	Felician Pop	Dibuitorul de cuvinte		
44	Gheorghe Mihai Bârlea	Umbra lucrurilor		
45	Lucian Perţa	Literatura română - mură-n gură		

BCU Cluj / Central University Library Cluj



Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2010
Adresa: B-dul 21 Decembrie 1989, nr. 62, ap. 6,
Cluj-Napoca, România
Telefon: 0264 452 178
E-mail: edituradaciaxxi@yahoo.com

TALON COMANDĂ

Nume _____
Prenume _____
Str. _____ Nr. _____
Ap. _____ Sector _____ Localitate _____
Cod poştal _____ Judeţ _____
Vârsta _____ Profesia _____
Telefon _____

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Semnătura,
_____

Important: ***avantaje deosebite***
Suntem de acord să ne înscriem în Clubul cărţii al Editurii Dacia XXI

Aşteptăm comenzile dumneavoastră!

Notă: plata se face ramburs!

Mihaela Ursa, eseist, critic şi teoretician literar s-a impus, mai ales în ultimii ani prin amploarea proiectelor şi eleganţa expresiei, cât şi printr-o prezenţă constantă în spaţiul de dezbatere academic, cât şi literar. Prin demersurile sale, spiritul locului Sîngeorz Băi se logodeşte cu cel al unui Cluj dominat de un aer cărturăresc, de nedesminţit.

Ioan Vădan

„O carte puternică, o ficţiune critică provocatoare care sper să fie cu un termen ce revine frecvent în scrisul autoarei germinativă în critica românească."

Sanda Cordoş

BCU Cluj / Central University Library Cluj

„Aş putea spune că am citit ***Scriitopia*** ca pe un roman, dacă mi-ar plăcea aşa de mult romanul. E o carte care creează scenarii (teoretice), personaje care doar prin numele lor sunt purtătoare de *poveşti* (filosofice, teoretice), multe trasee, intersectări, circuite, linii de fugă specifice literaturii care-mi place mie."

Simona Popescu

Pe harta trasată de tânăra generaţie de teoreticieni şi comparatişti români, ***Scriitopia*** rămâne ţara cu cea mai mare densitate de idei pe centimetru pătrat.

Andrei Terian

978-606-92486-9-0

DACIA XX